OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

CRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

Volumul V

1898—1920

EPOCA ENESCIANĂ

VIAȚA MUZICALĂ

EDITURA MUZICALĂ
București — 1983

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT INTRODUCTIV LA VOLUMELE PERIOADEI 1898—1920

Direct proporţional cu dezvoltarea muzicii româneşti, cresc necontenit şi dimensiunile ei, sferele în care se manifestă, se extind, cunoscînd o amploare fără precedent, implicînd, în procesul proiectării ştiinţifice, minuţioase investigaţii în toate compartimentele posibile. În această situaţie, cînd devin impresiononte şi aproape de nestăvilit cadrele sale, o adevărată istorie a muzicii trebuie să ţină cont de complexitatea fenomenului sonor, de tot ceea ce e demn de atenţie, de întregul angrenaj existent, de bogăţia manifestărilor cu încărcătură artistică, sesizîndu-le valenţele ca act de cultură, cu multiple semnificaţii ideatice, patriotice.

Conştienţi de aceste imperative, am zăbovit, într-o riguroasă operă de selecţie şi sinteză, asupra, momentelor de reală importanţă, pe care am reuşit să le sesizăm în decursul unei titanice munci de cercetare, de documentare, valorificînd tot ce se întreprinsese anterior, dacă într-adevăr ofereau ceva demn de atenţie. Astfel, am scos la iveală o serie de surse şi materiale de referinţă a căror calitate constituie o mai profundă atestare a bogăţiei spectrale a muzicii româneşti, a epocii enesciene, a epocii de la cumpăna veacurilor XIX şi XX.

O atare perspectivă, largă, cuprinzătoare, face ca dimensiunile *Hronicului* să capete o asemenea amploare ce nu mai poate fi încadrată în ramele unui volum, deşi a fost conceput ca atare, chiar dacă solicita un număr impresionant de pagini, după cum s-a procedat în precedentele volume. De data aceasta sîntem în situaţia de a despărţi părţile unei opere unitare în volume autonome care însă nu pot fi pe deplin lămuritoare decît în complexitatea lor iniţială, adică, în ansamblul lor.

Paradoxal, cu cît raza de cuprindere a unei suprafeţe e mai largă, dînd senzaţia că s-a spus totul, cu atît mai pregnant apar unele goluri, solicitînd demersuri documentare, analitice, sporite, ceea ce ar amplifica şi mai mult spa-

Scanned with OKEN Scanner

țiul afectat. Cu toate acestea, am exercitat o permanentă limitare a considerațiilor pentru a nu abuza de o cantitate de informații prea obositoare la lectură.

În consecință, materialul enorm, extrem de generos și de edificator pentru ascendentul curs al artei sunetelor românești, va fi defalcat în trei volume: V. *Viața muzicală*, precedată de aspectele generale și estetice, valabile pentru ansamblul fenomenului acestei etape; VI. *Gîndirea muzicală*, într-o extraordinară derulare a planurilor și, VII *Creația muzicală*, înscrisă ferm prin Enescu. și nu numai, în coordonatele universalității, avînd o tot mai evidentă amprentă națională.

Ideal ar fi fost, cum arătam, ca cele aproximativ 2000 de pagini ale volumului V să fie reunite dar, neputîndu-se cuprinde astfel, abdicăm de la principiul care a guvernat asamblarea celorlalte volume, în favoarea unui paralelism, însă cititorul trebuie avertizat că perioada este foarte unitară, neputînd fi înțeleasă decît ca un întreg indisolubil, ca atare, volumele V—VII, deși par autonome, constituie un opus inseparabil, materialul lor intersectîndu-se, complementîndu-se în permanență.

Bineînțeles, am putea fi acuzați că am căzut victimă „micii istorii", cum s-ar fi exprimat Enescu, acordînd atenție multor aspecte ce scapă de obicei, însă o solidă prezentare a procesului artei muzicale românești presupune, comportă, obligă la o privire obiectivă, științifică, netrecînd indiferentă peste momente ce au constituit contribuții vitale la propășirea muzicii, a gustului artistic, mai ales dacă ținem seama că aceasta a fost marea epocă a unei extraordinare rețele de coruri, înființate în cele mai îndepărtate colțuri locuite de români, cu un puternic ascendent în opera de trezire a conștiinței naționale, de emancipare culturală. Omiterea unui atare fenomen de masă ar fi însemnat tratarea superficială a adevăratei fizionomii a mișcării noastre muzicale. Să nu se creadă că am insistat excesiv asupra unui asemenea aspect. Dimpotrivă, putem fi bănuiți că nu am zăbovit suficient asupra lui.

În actualul stadiu al înaintării gîndirii istoriografice românești sîntem convinși că este momentul lucrărilor ample, al cercetărilor aprofundate și insistente, pentru a demonstra odată și odată chipul real, am fi tentați să spunem, complet al culturii noastre muzicale, numai dacă așa ceva aparține domeniului aspirației veșnice. Numai atunci cînd vom avea o creație muzicologică de temelie, vor fi cu adevărat posibile sintezele, punctele de vedere foarte personale, confruntările ce vor putea merge pînă la răsturnarea unor concepții acreditate, îmbogățind tezaurul referințelor, interpretărilor unor etape, stiluri și personalități, de ce nu, creații.

Perfecțiunea întreprinderii noastre este o utopie, cu cît credeam mai mult că vom reuși să cuprindem un aspect mai autoritar, să-l interpretăm mai prob, să-l iluminăm mai fericit, cu atît ne apăreau alte perspective mai disproporționate sau echivoc ansamblate. Într-o atare proiectare, cu cît te apropii de un anume cadru, cu atît mai mult reliefurile te subjugă în detrimentul altora. Deși am fost conștienți de acest pericol, probabil nu l-am putut evita. În schimb, este cert că metoda folosită în fiecare parte a lucrării noastre diferă, astfel încît complementaritatea este și mai evidentă. Atributele factologice predomină în paginile consacrate reflectării activităților concertistice și operistice; judecățile de valoare și aprecierile estetice sînt intrinseci domeniului ce privește diacronia

ideilor asupra muzicii, iar analiza precumpănește în paginile atribuite dezvăluirii tainelor partiturilor. Aceasta mai ales, ținînd cont că ne aflăm într-o fecundă perioadă de creație, indisolubil legată de numele lui Enescu.

Elaborarea unei asemenea lucrări cuprinzătoare este, într-un înalt grad, o operă de sacrificu personal, fiind constrîns să te dedici unor aspecte ce nu te captează, adeseori minore, neintrînd în sfera de preocupări a personalității tale. Cu toate acestea, obiectivitatea științifică te determină să insiști, să cercetezi, să scrii... Tentația altor studii sau volume era mare dar, în virtutea perseverenței în continuarea unui drum început, am renunțat la multe proiecte pentru a oferi cartea mare a muzicii românești, fiind prea des deranjați de slaba cunoaștere a valorilor pe care le deținem prin truda unor generații prea repede intrate în conul întunecos al istoriei. S-ar putea să se deconspire stilul acelor momente care nu intrau în incidența intereselor noastre, doza afectivă fiind mai redusă. Cu toate acestea, ne apare cert că prin semnalarea unor aspecte, insuficient extinse aici, am proiectat liniile unor viitoare cercetări și volume, deoarece istoria muzicii românești are nevoie de multe și mai bune contribuții. Căci, este știut, fiecare generație își elaborează cărțile de căpătîi conform noilor concepte, metode, viziuni, interpretări. Avînd însă această deschidere de planuri, viitoarele elaborări vor fi mai lesnicioase, oferind puncte de referință, dispunînd de posibilitatea evaluării critice, deci de a merge mai departe, aprofundînd ceea ce acum nu sesizasem în suficientă măsură, redimensionînd valori și reordonînd ierarhizări valorice.

Conchidem prin a repeta că volumele perioadei alcătuiesc un tot, revenirile unor leitmotive avînd și aici, ca și în drama muzicală, rolul să etaleze noi și noi semnificații, conferind ideilor bogăție și consistență. Întrepătrunderea planurilor celor trei volume, aparent disparate, aparține domeniului dramaturgiei muzicologice, fiind de natură să proiecteze amploarea fenomenului muzical românesc dintr-o fecundă perioadă de împliniri.

Scanned with OKEN Scanner

CONSIDERAȚII GENERALE

GEORGE ENESCU — REZONANȚELE UNUI STRĂLUCITOR DEBUT

„Din momentul de față sîntem și noi cunoscuți pe terenul muzical și putem zice că intrăm în *Concertul European*, în adevăratul înțeles al cuvîntului; aceasta grație unui copil, însă unui copil genial."[1] Entuziasta constatare aparține corespondentului revistei *România Muzicală*, fiind generată de prima audiție a *Poemei Române* care a răsunat la Paris în ziua de 6 februarie 1898 (la București, trei săptămîni mai tîrziu, în ziua de 1 martie 1898), marcînd nu numai debutul simfonic al compozitorului George Enescu și consacrarea lui răsunătoare, la nici 17 ani împliniți, ci și intrarea muzicii românești în constelația universală.

Evenimentul a stîrnit un amplu ecou în presa franceză și română, semnatarii unor numeroase și ample cronici, între care compozitorii Paul Dukas și Alfred Bruneau, ca și temuți critici, nu ezitau să-și manifeste admirația pentru acest strălucitor debut, pentru frumusețea și sensibilitatea acestei muzici ce aducea un suflu de prospețime și vitalitate. Făcîndu-se purtătorul de cuvînt al opiniilor franceze, Stan Golestan remarca în relatarea trimisă ziarului *Adevărul* din 4 februarie 1898, într-o avancronică, două aspecte semnificative legate de prezentarea *Poemei Române*. Primul, prin George Enescu, școala muzicală românească — existentă prin compozitorii precursori — despre care S. Golestan nutrea o concepție, totuși, minimalizatoare, se afirmă genul muzicii simfonice, căci: „Nu e vorba de un vals de Ivanovici, sau de o simplă romanță,

[1] P... *Corespondențe. Paris.* În: *România Muzicală*, București, IX, 4, 15 februarie 1898, p. 34.

ci de o muzică serioasă, o *şcoală muzicală română*. Putem, în sfîrşit, vorbi despre o şcoală română, întocmai cum se vorbeşte de şcolile italiană, germană, franceză..." Al doilea, prin George Enescu se proiecta pe bolta muzicală mondială o personalitate de primă mărime... „semnalez ivirea pe orizontul muzical a unui nou soare. Şi cu atît mai mult trebuie să ne intereseze această apariţiune cu cît d. George Enescu ... întîi, e român, al doilea, are vîrsta de 16 ani..."[1]. Iuliu Roşca, sub pseudonimul Don Remi, în *România Muzicală*, relevă semnificaţia prezentării compoziţiei lui Enescu în cadrul concertelor *Societăţii Filarmonice*, văzînd în aceasta o schimbare de atitudine a dirijorului Eduard Wachmann faţă de creaţia simfonică naţională. „... este pentru noi un eveniment artistic de cea mai mare importanţă: Dl. Wachmann a lăsat să se execute la concertele sale o *poemă* şi încă *românăl* şi, mai mult, compusă de un român."[2] Scriitorul Duiliu Zamfirescu, în *Liga română*, îşi exprima entuziasmul pentru audiţia acestei partituri, evidenţiind succesul fără precedent din sala Ateneului, conchizînd că Enescu este acel ... „geniu românesc, chemat a ridica melodia naţională la înălţimile sublime ale muzicii clasice".[3]

Spectaculosul debut la Enescu inaugurează în fapt o nouă etapă în evoluţia muzicii româneşti, punctînd momentul recunoaşterii valorii sale universale, al ridicării principiilor şcolii naţionale, din partiturile compozitorilor precursori, la dimensiunea reclamată de integrarea în circuitul artistic mondial. Avînd un talent ieşit din comun, dublat de o vastă cultură muzicală, o pregătire profesională impecabilă, ca şi un ascuţit simţ al încadrării istorice, Enescu a auzit chemarea glasului ancestral al muzicii româneşti după ce, cîţiva ani de ucenicie, soldaţi cu partituri ce demonstrează clasa măiestriei şi muzicalităţii sale, i-au dovedit imposibilitatea obţinerii unui stil propriu, în alternativa urmăririi docile a traseelor stabilite de către iluştri compozitori de pretutindeni. Maturizarea survenită la o vîrstă fragedă, după cum o trădează partitura *Poemei Române*, indică sesizarea adevărului peremptoriu că originalitatea individualităţii creatoare a lui Enescu, la care au concurat mulţi factori, a depins în primă şi ultimă instanţă de profunzimea asimilării limbajului muzical al pămîntului natal, al oamenilor din sînul cărora s-a ridicat. Esenţa acestui adevăr va fi sesizată şi de Eugen Lovinescu, atunci cînd susţine necesitatea ancorării culturii româneşti în realitatea naţională, căci, „o cultură trainică trebuie să aibă o temelie etnică".[4] Aceasta era, de fapt, platforma estetică a compozitorilor precursori care edificaseră şcoala muzicală naţională românească, inspirîndu-se din subiecte desprinse din viaţa şi istoria poporului, folosind elementele melodiei folclorice. În acest fel, creaţia lor oferă suficiente puncte de reper pentru Enescu şi generaţia compozitorilor care răsare în primii ani ai secolului XX, proiectînd componistica românească pe culmile artei universale. Între principiile orientative de creaţie ale muzicienilor precursori, pe de o parte, Enescu şi tinerii compozitori colegi de

[1] Golestan, Stan. *Un maestru român*. În: *Adevărul*, XI, 3076, Bucureşti, 4 februarie 1898, p. 2—3.

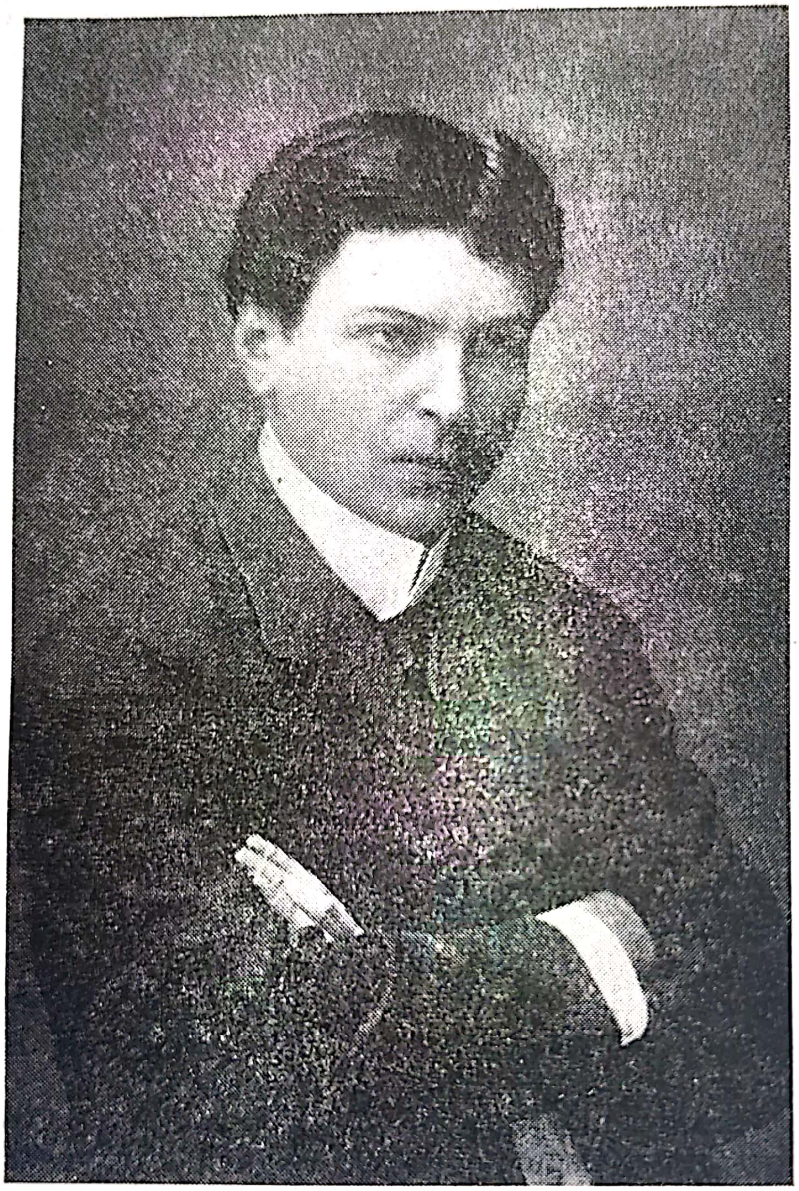
[2] Don Remi. *Cronica muzicală*. În: *România Musicală*. IX, Bucureşti, nr. 6, 1898, p. 54.

[3] Zamfirescu, D. *Poema română*. În: *Liga română*, An. III, nr. 10, 8 martie, 1898, p. 150.

[4] Lovinescu, Eugen. *Revizuiri literare... T. Maiorescu...* În: *Flacăra*, V, 48, Bucureşti, septembrie 1915, p. 508.

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă parte, există numeroase momente interferente, capabile să ateste nu numai strînsa filiație care-i unește, dar și continuitatea traseelor estetice, în ideea angajării comune pentru slujirea țelurilor superioare ale culturii românești.



George Enescu

Enescu preia de la compozitorii antecesori ideile școlii muzicale, linia croită de ei cu trudă și pasiune, devenind în cele din urmă cel mai strălucit exponent al lor, deoarece a știut să imprime compozițiilor valențele universalității. Enescu debutează cu ceea ce antecesorii încheiau, principiile descoperite de aceștia — rod al unor susținute preocupări individuale pentru conjugarea atributelor stilistice naționale cu structurile clasice și romantice — fiind admirabil exprimate în *Poema Română* și *Rapsodii*, partituri exuberante, oglindind sufletul românesc, înscrise, după prima audiție, în repertoriul simfonic al orchestrelor celebre. De la acest început foarte promițător, el însuși un pisc în lanțul semeț al creației autohtone, au urmat o serie de partituri în domeniul cameral și simfonic, consolidînd temeliile stilistice și estetice anterioare,

Scanned with OKEN Scanner

lărgindu-le prin soluții înnoitoare menite să realizeze sinteze superioare, pornite din etosul românesc, din stilizarea melosului popular, în care se descoperă în permanență soluții originale, capabile să asigure expresiei muzicale prospețime și vigoare.

Alături de Enescu activează o pleiadă de valoroși compozitori și interpreți care au înțeles imperativele epocii, strunindu-și lirele în consensul aspirațiilor poporului român, militînd pentru îmbogățirea patrimoniului artistic național, pentru apropierea păturilor largi de capodoperele muzicii și emanciparea gustului estetic. Întemeierea unor noi formații corale, în mediul sătesc și orășenesc, amplificarea mișcării lirice prin înființarea unor trupe de operă și operetă, afirmarea unor ansambluri camerale, ridicarea de noi generații în sfera artei interpretative, întărirea rețelei învățămîntului muzical, introducerea muzicii în școala de cultură generală, publicarea unor reviste de specialitate și dezbaterea problemelor muzicale în paginile ziarelor și revistelor au fost de natură să dinamizeze frontul vieții și mișcării muzicale, conferindu-i un rol mai activ în viața socială.

O NOUĂ ETAPĂ ÎN AFIRMAREA MUZICII ROMÂNEȘTI

Elementele noi care se afirmă în paralel cu cele deja existente se integrează armonios, deși nu fără unele asperități, într-un proces continuu, care înaintează impetuos, sfidînd forțe ostile, mentalitățile învechite, opiniile dezarmante, atitudinile neprielnice, pozițiile anacronice. Ar fi contrar adevărului istoric să se creadă că în muzica etapei 1898—1920, la care ne referim în acest al cincilea volum al *Hronicului muzicii românești*, nu s-au ivit momente dramatice, forțe adverse care au urmărit stagnarea artei muzicale și minimalizarea importanței sale în conștiința românească, sau că drumul creației, artei interpretative și gîndirii muzicale a fost presărat cu roze. Lucrurile nu au stat așa; muzicienii au desfășurat o acerbă luptă pentru afirmare, pentru ca p'ăpînda flacără a artei sunetelor să-și reverse binefacerile asupra unui auditor cît mai larg și mai receptiv. Lupta nu a fost ușoară. Entuziaste elanuri au fost uneori înfrînte, locul muzicii nefiind înțeles așa cum s-ar fi cuvenit. Bătălia s-a purtat, cu toate acestea, cu îndîrjire, cînd unul din rîndurile muzicienilor dezarma sau își pierdea entuziasmul, altul îi lua locul sau îl încuraja, reluîndu-se lupta cu și mai multă energie. Cine urmărește meandrele existenței Operei Române, sacrificiul lui George Ștephănescu pentru ca trupa cîntăreților români să nu-și înceteze activitatea, felul în care, după căderi zgomotoase, datorate lipsei sprijinului material, renaște cu forțe sporite ca și pasărea Phoenix, va avea imaginea zbuciumată a traiectului parcurs de arta noastră muzicală, abnegația cu care s-a luptat pentru ideea de școală muzicală românească. Așadar, se cuvine reținută ideea extrem de importantă că lupta desfășurată în acea perioadă nu s-a purtat pentru o viață muzicală oarecare și pentru o creație fără identitate. Nu! Lupta s-a desfășurat cu o extraordinară intensitate și clarviziune, pentru o muzică românească, națională. Dacă precursorii profesau ideile specificului muzical autohton

Scanned with OKEN Scanner

mai mult în activitatea lor practică, în planul creației, nevehiculînd prea des principii teoretice și estetice în virtutea cărora își purtau stindardul, mesagerii artei sunetelor acestei etape sînt deci mai decișii, mai fermi, mai consecvenți în susținerea idealului de muzică românească, mărturisindu-și adeseori crezul, fără ca prin aceasta să fie mari teoreticieni. Latura practică a predominat și în activitatea lor, dar acum apar mai des luări de poziție în chestiunea orientării muzicii noastre, profesîndu-se îndemnuri, făcîndu-se demonstrații care conchideau în favoarea valorificării ethosului național, prin apelarea la izvorul melosului popular, ceea ce însemna, de fapt, abordarea esteticii școlii naționale, școală militantă pentru afirmarea originalității românești.

Muzicienii sînt angajați într-o nobilă luptă pentru slujirea artei românești, pentru ridicarea ei pe culmile universale. „Artistul de astăzi e un luptător", scria Octavian Goga în revista lui Juarez Movilă, *Curierul Artelor*, în 1920. „Creațiunea lui nu mai e menită, ca odinioară, să fie o frumoasă jucărie, ci trebuie să robească inimi, să înfierbînte, să sfarme și să aducă o pietricică pentru clădirea unei lumi care va fi nouă în interpretarea datoriilor omenești"[1]. Foarte răspicat surprinde Emanoil Ciomac imperativul legăturii artistului cu mediul, cu poporul, imperativul preluării creatoare a surselor vitale ale muzicii populare, într-o cronică pe marginea unui concert dirijat de Enescu și care cuprindea compoziții de Debusy, Borodin, Albeniz: „... credem... că tot ce vine de la marele izvor al norodului, tot ce are rădăcini adînci în solul național e menit să trăiască, e plin de sevă înfloritoare. Ca Anteu, uriașul din poveste care lua putere nouă de cîte ori atingea pămîntul, astfel se va înviora și inspirația artiștilor creatori de cîte ori se vor adăpa din nesecatul izvor plin de nestemate comori." Comparînd cîntecele și dansurile populare cu „florile cîmpului", criticul de la *Sburătorul* lansa un tulburător îndemn, tranșînd problema perenității într-un mod categoric, numai în favoarea compozitorilor „naționali": „Nu avem destule cuvinte pentru a îndemna pe toți artiștii noștri să coboare ochii spre aceste sfioase flori ale brazdei natale. Numai compozitorii *naționali* vor rămîne... Numai cei care vor ști să redea nota originală a poporului lor, să-i exprime sufletul deosebit, vor putea spune că au adus partea lor de sine stătătoare la complexul armonios al muzicii.

Să asculte vocea pămîntului!

Să culeagă sfioasele flori de cîmp![2]

Observînd cu insistență frontul creației muzicale, în care se ivește fenomenul coexistenței unor generații succesive, atunci cînd alături de precursori se afirmă noi și noi nume, se poate spune fără ezitare că în muzica noastră se exprimă „balsamul" „sufletului" românesc, culoarea specifică, amprenta originalității apărînd nedisimulată în chipurile diverse ale partiturilor. Interferențele nu se opresc la simpla existență simultană sub același acoperiș, ci se

[1] Goga, Octavian. *Primul ministru al Artelor*. În: *Curierul Artelor*, III, 43—46, 10 iulie 1920, p. 1.

[2] Ciomac, Emanuil. *Muzica modernă*. În: *Sburătorul*, București, 26 aprilie 1919. Apud: Ciomac, Emanuil. *Pagini de cronică muzicală, 1915—1930*. Volum îngrijit de Silviu Gavrilă, București, 1967, Edit. muzicală, p. 31—32.

Scanned with OKEN Scanner

manifestă mai adînc, prin imbolduri ce provin din partea creației precursorilor, circulația conferindu-i popularitate, transformînd-o în element de referință. Chiar dacă noile valuri de compozitori nu vor cunoaște în total planurile creației care a fundamentat școala națională românească, liniile ei directoare reprezentau o realitate vie, exercitînd, alături de filonul folcloric, un impuls ce se constituia în tradiție. Așadar, Enescu și compozitorii ce s-au impus ulterior nu au apărut *ex nihilo*, creația lor încununează o evoluție a muzicii noastre, punctînd, prin noile orizonturi pe care le trasează, mult rîvnita sinteză între coordonatele naționale și universale. Platforma estetică croită pe sugestiile desprinse din seva folclorică, conectată în permanență la inovațiile curentelor muzicale moderne, a permis muzicienilor români și, în primul rînd lui Enescu — despre care Caudella scria: *„va deveni istoric* cel mai mare geniu muzical al României"[1] să-și pună această problemă de pe pozițiile unei exigențe sporite. Oferindu-i cheia care i-a permis să evite decalajul moștenit, el se situează în fruntea unei școli viguroase, tinere și receptive la idei înnoitoare, al cărei timbru conferea culori originale peisajului complex al fenomenului muzical contemporan.

În pofida unor aspecte contradictorii, tabloul creației muzicale din primele două decenii ale veacului nostru se prezintă ca un spectru bogat, etalînd aspecte policrome, într-o permanentă mobilitate. Chiar dacă romantismul muzicii românești trădează deja vădite semne de oboseală, și clișeele sale nu mai au pregnanța anterioară, chiar dacă estetica wagneriană începe să fie repudiată de către unii dintre zeloșii ei admiratori, totuși, pe plan universal, dar și național, etapa se prezintă impunătoare prin numele de rezonanță ale personalităților care o reprezintă: Mahler, Debussy, Strauss, Puccini, Satie, Rimski-Korsakov, Massenet, Janacek, Rahmaninov, Fauré — compozitori aflați în plină maturitate — și prin noul val de compozitori care lărgesc considerabil orizontul stilistic: Schönberg, Stravinski, Bartók, Ravel, Skriabin, Bloch, Dukas, Prokofiev, Busoni, Szymanowski, Ives, De Falla, Honegger, Respighi Webern, Milhaud, Sibelius, Casella, Elgar . . .

Încadrați sau nu în curente de rezonanță, compozitorii menționați, ca și mulți alții nemenționați, au impulsionat într-un grad mai mare sau mai mic gîndirea muzicală — după cum au știut să-și manifeste aptitudinile creatoare — lărgindu-i considerabil sfera prin descoperirea unor procedee noi ce au avut drept consecință modificarea treptată a întregului eșafodaj componistic.

Romantismul nu a generat numai pagini nemuritoare, îmbogățind expresia muzicală printr-o luxuriantă etalare a individualităților creatoare, oferind soluții inedite în planul dramaturgiei de operă și simfonice, prin lărgirea cadrelor arhitectonice și a conceptului tonal, prin diversificarea paletei coloristice și emanciparea principiului ciclic, ci totodată a generat germenul propriei dezagregări, demonstrînd că limitele sale fuseseră explorate la maximum. Prin urmare, progresul artei combinării sunetelor nu mai putea fi conceput investigînd mai departe teritoriul acestui curent[2]. Tendințele dominante au fost cana-

[1] Caudella, Eduard. *Concertele ilustrului maestru George Enescu. Evenimentul*, XXVIII, 257, Iași, 24 decembrie 1915, p. 2. Apud: Caudella, Eduard. *Cronici din trecut*. Ed. îngrijită de Ianca Staicovici, București, 1975, Edit. muzicală, p. 92.

[2] Collaer, Paul. *La musique moderne*. Paris, 1963, Edit. Meddlus, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

lizate înspre descoperirea unor surse sonore: a) în afara graniţelor Europei; b) în muzica medievală a renaşterii şi apoi a barocului, în sfîrşit, c) în aprofundarea straturilor vechi şi contemporane, mai puţin cunoscute şi solicitate, ale melosului popular şi religios[1]. Fără îndoială, aceste direcţii se întemeiază pe dezvoltarea elementelor stilistice derivate din axa romantică, putîndu-se realiza progrese numai în măsura în care se valorificau creator cuceririle existente. Imperiul muzicii de la răscrucea celor două veacuri, dominat de postwagnerianism, prezenta simptomele unor căutări ce urmau natural cursul dezvoltării formelor muzicale care, deşi tindeau spre organicitate şi monumentalism, trădau puternice tendinţe ce vizau exact contrariul: cultivarea formelor libere, poemul simfonic, simfonia programatică sau nu, drama lirică, recurgînd la principii ce puneau sub semnul întrebării sistemul tonal, bazat pe gama majoră şi minoră de şapte sunete. De asemenea, exacerbarea cromatismului care ajunge la apogeu, opulenţa orchestrei ce îşi ramifică planurile în intenţia obţinerii unui colorit mai viu, luxuriant, extinderea principiului tematic la dimensiunea întregului, prin stabilirea unor corelări între motive, lărgirea sferelor de intonaţie datorită apelării la straturi stilistice şi de gen de provenienţă eterogenă, îndeosebi din mediul orăşenesc. Toate acestea reunite sau nu au plasat expresia muzicală într-o zonă ce părea de limită provocînd reacţii diametrale, soldate uneori cu descoperirea unor zone nebănuite. O primă breşă o face Debussy care, îndrăgind savoarea vechilor moduri bisericeşti franceze, fermecat de pitorescul paginilor lui *Boris Godunov*, de pitorescul muzicii Oceaniei, opune formelor monumentale simfonice închise planuri discontinue, sonorităţilor dinamice, sonorităţi statice; construcţiilor monolite, structuri întrerupte, frînte; armoniei cromatice, modalul diafan, acordurile nemaicăpătînd rezolvarea aşteptată favorizează incertitudinea tonală; ritmicilor tradiţionale, sisteme nedivizionare; muzicii cu o expresie discretă, o muzică de aluzii, rarefiată, strălucitoare prin efecte timbrale ce relevă calitatea sonorităţii de moment. Stilul preconizat de Debussy, cunoscut, sub denumirea de impresionism, a jucat un rol important în afirmarea şcolilor naţionale moderne. Prin creaţia lui Schönberg se semnează actul de naştere al expresionismului muzical, înscris pe făgaşul romantismului, aducînd atonalismul, emanciparea tematismului, flexibilitatea construcţiei ascunse în norme riguroase, îmbogăţirea stilului vocal prin introducerea *Sprechgesang*-ului, iar mai tîrziu, sistemul dodecafonic, cu regulile lui ce privesc întregul eşafodaj al actului componistic. Tot din trunchiul romantic se va desprinde şi neoclasicismul, curent animat de ideea reactualizării, desigur în sonorităţi adecvate epocii, stilului clasic, mai exact a muzicii secolului al XVIII-lea. În creaţia de operă, verismul italian, receptiv la adevărul vieţii, jalonînd o dramaturgie ce se axa pe sinteza principiilor vocalităţii şi simfonismului de amplă expresie, demarînd de la împlinirile dramei wagneriene şi stilul ultimelor partituri semnate de genialul Verdi, a exercitat o puternică influenţă asupra evoluţiei genului liric, constituindu-se într-un curent de rezonanţă.

---

[1] Ewen, David. *The World Of Twentieth-Century Music*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J.; Druskin, M. S. *O zapadno-evropeiskoi muzâke XX veka*. Moskova, Sovetskii Kompozitor, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă mai adăugăm la aceste curente și curentul muzicii naționale, care se înalță vertiginos, cunoscînd o nouă înflorire în reprezentanții generației ce se afirmă în primele decenii ale veacului nostru, vom avea imaginea globală a complexității fenomenului componistic care evidențiază o particularitate ce nu se află în fazele anterioare ale istoriei muzicii. Anume, marile epoci artistice cunoșteau un curent care domina autoritar, nefiindu-i contestată suveranitatea. Secolul XX debutează printr-o deschidere stilistică ce nu mai practicează în epocile revolute cu o desfășurare extrem de lentă, are acum un ritm alert ce invită în scenă legea simultaneității, coexistenței. Decurge de aici o anumită opoziție între curentele ce se confruntă, unele contradicții fiind menite să favorizeze în mai mare măsură traseele individuale, stilurile personale, iar în final, să confere întregului spectru stilistic varietate, mobilitate și bogăție.

Evident, într-un asemenea cadru multiform și policrom, simplificat la maximum în rîndurile de mai sus, existența unei școli naționale ca și afirmarea individualității originale a unui compozitor devine o problemă extrem de complicată, ascunzînd numeroase dificultăți care nu puteau fi soluționate prin înscrierea pe o traiectorie cunoscută, ci numai prin găsirea unei căi proprii care, la rîndul ei, nu putea ignora marile trasee. Determinarea căii proprii nu se produce peste noapte, nu se contura dintr-odată, deoarece tendințele și soluțiile care se ofereau prin transplant erau suficient de ademenitoare, apărînd unor compozitori mai potrivite, mulîndu-se pe experiențe deja acreditate. O asemenea alterntivă era și mai facilă prin structura sa eclectică. Cum muzica românească nu era suficient de puternică, se înțelege că unii compozitori au urmat această linie, căzînd în mrejele epigonismului. Ei pierduseră din vedere că oricare soluție preluată necritic, impersonal, presupunea neglijarea particularității structurale a muzicii românești, însemna alegerea unui drum care nu avea forța scoaterii în relief a ceea ce era mai presus pentru o cultură autonomă: fizionomia proprie, care-i asigura originalitate, personalitate și, implicit, vitalitate. Cu o situație de compromis, neconformă aspirațiilor de afirmare națională și universală, muzicienii noștri, și, în primul rînd, Enescu, nu se putea împăca.

PRECURSORII ȘI NOUA GENERAȚIE DE COMPOZITORI

Precursorii muzicieni, care au pus temelia școlii naționale românești, au manifestat receptivitate față de fenomenul creației și interpretării din vremea lor, preluînd acele sugestii care serveau principiilor lor, fără să se lase dominați de o anumită cultură muzicală. Independența lor stilistică s-a înfățișat pregnant și datorită crezului potrivit căruia singurul element roditor pentru fantezia creatorilor români este muzica pămîntului natal. Se stabilește, în acest fel, o platformă estetică ce, încet încet, se constituie în tradiție, în factor principal în definirea muzicii românești. Compozitorii ce intră în lumina proiectoarelor, după 1900, se înscriu pe acest făgaș, deși își vor îndrepta privirile și către muzica franceză de care se simt mai legați, probabil prin spiritul latin. Enescu, fidel și magistral continuator al precursorilor, a menținut, în

Scanned with OKEN Scanner

mersul zigzagat al căutărilor febrile din acea epocă, un exemplar echilibru, mişcîndu-se abil printre influenţele puternice ce-şi întindeau tentaculele mai ales către debutanţi, realizînd o sinteză personală ce-şi avea centrul gravitaţional în melodia populară. Se desprinde aceasta şi dintr-o cronică prilejuită de prima audiţie a *Suitei simfonice nr. 2 pentru orchestră*, semnată cu iniţialele A.C.A., ce situează compozitorul ... „alături de cei mai de seamă virtuozi ai polifoniei şi ai orchestraţiei."[1] „Marele nostru compozitor e în afară de orice înrîurire străină; singuri marii clasici exercită asupra sa o fericită influenţă în ce priveşte construcţia lucrărilor sale, o pronunţată influenţă a pămîntului natal, influenţă ce se traduce printr-o încîntătoare culoare autohtonă ..."[2]

Eduard Caudella

Afirmaţia că Enescu „în afară de orice înrîurire străină" trebuie privită ca o pertinentă constatare că personalitatea compozitorului e puternic conturată şi, spre meritul său, nu trădează zonele influenţelor care le-a străbătut.

[1] A.C.A. (Alfred Alessandrescu). *A doua Suită de orchestră a Dlui G. Enescu.* În: *Muzica*, I ,1916, Bucureşti, nr. 4, p. 138; Alessandrescu, A. *Scrieri alese.* Ediţie îngrijită de Ileana Raţiu, Bucureşti, 1977, Edit. muzicală, p. 11.

[2] Idem, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

Spunem aceasta deoarece ar fi absurd să se creadă că Enescu nu a scrutat cu cea mai mare atenție muzica marilor și micilor maeștri contemporani, culegînd nectarul aromat atunci cînd era cazul. „Tradiția — scria în 1920 Alexandru Zirra— formează inelul de legătură, iar originalitatea, înaintarea spre tot ceea ce e nou".[1] Aforismul acesta vorbește de la sine despre strădania unuia dintre cei mai tineri compozitori români de atunci, de a se legitima printr-un trecut onorabil dar, totodată, și de a se afirma într-un chip original, justificînd necesitatea găsirii unor atribute noi, singurele care puteau imprima un tipar original. Era, pe de altă parte, străduința compozitorilor români de a fi contemporani și, pentru aceasta, au stabilit raporturi cu muzicienii epocii, dar, îndeosebi, cu partiturile lor. Principiul neaderării la o anumită școală, consecvent promulgat în practică de precursori, rămîne valabil și în primele decenii, relevîndu-se un echilibru al influențelor în sfera generală a muzicii noastre, în creație, interpretare și gîndire muzicală. Desigur, se poate vorbi despre o simpatie mai accentuată a compozitorilor pentru muzica franceză, o apropiere vădită către curentul impresionist, despre o indestructibilă legătură a cîntăreților noștri, de faimă mondială sau nu, cu stilul bel canto-ului italian, despre înrîurirea școlii germane în afirmarea unor instrumentiști români, ca și despre predominarea în repertoriul simfonic autohton a muzicii germane și austriece. Pe fondul acesta dominant se interpun diferitele abdicări de la regula trasată. Bunăoară, partiturile compozitorilor francezi de la răscrucea veacurilor (C. Franck, Saint-Saëns) stîrneau de fiecare dată admirația ascultătorilor români, a criticilor muzicali. Nu e mai puțin adevărat că includerea destul de frecventă în concertele simfonice bucureștene a creațiilor compozitorilor ruși provoca reacții favorabile, cu concluzii programatice, ce transformau evenimentul într-un prilej de meditație.

Atracția spre muzica franceză prevala în orientarea stilistică a compozitorilor noștri; însuși Enescu s-a legat, prin activitatea sa, mai mult de Paris decît de Viena, fiind chiar și azi considerat, e drept, sporadic, de către unii, că ar aparține muzicii franceze. Oricît ar încerca cineva să spună că Enescu și-a însușit perfect cultura franceză, devenind reprezentantul ei, adevărul expresiei, sensibilitatea, stilul acestui muzician nu poate fi conceput, înțeles și apreciat, decît în contextul muzicii românești, deoarece înrîurirea melodiilor populare imprimă partiturilor un ethos dominant, care nu e altul decît ethosul românesc. Tangențele lui Enescu cu cultura franceză nu fac decît să sporească atu-urile creației sale, să-i ridice valoarea, s-o îmbogățească și nicidecum s-o îndepărteze de temelia pe care s-a edificat.[2]

Semnalînd pluralitatea sferelor de influență receptate de către școala componistică românească, franceză, germană, italiană (prin A. Castaldi), austriacă, rusă, sîntem pe punctul de a indica înrîurirea puternică a primei, a

[1] Zirra, Alexandru. *Tradiție și originalitate*. În: *Muzica*, II, 4—5, București, 1920, p. 160.

[2] Enescu însuși spunea în 1936, clarificînd această chestiune: „... eu nu sunt un discipol al Școalei franceze, sunt un impregnat al wagnerianismului... Am studiat, am trăit în Franța, sunt aproape jumătate copilul ei, dar nu am urmat școala franceză și nu sunt de acord cu ea decît de cîțiva ani încoace, de cînd ea însăși a evoluat spre wagnerianism". Bocu, Marilena. *De vorbă cu George Enescu*. În: *Vestul*, VII, 1828, Timișoara, 1936, 25 decembrie.

Scanned with OKEN Scanner

muzicii franceze, ceea ce se desprinde cu uşurinţă din audierea partiturilor, din declaraţiile celor în cauză sau consemnările contemporanilor, din contactul muzicienilor noştri cu centrele de învăţămînt ale Parisului. Marea majoritate a compozitorilor, după ce au urmat cursuri la conservatoarele noastre, au petrecut ani rodnici pentru perfecţionare în capitala Franţei. Devenise un fapt obişnuit, mai ales pentru elevii clasei de compoziţie a lui A. Castaldi, să ia biletul de Paris pentru a audia cursurile celebrilor profesori-compozitori de la Conservator şi Schola Cantorum, constituiţi în direcţii artistice riguros cristalizate şi cert diferenţiate, avînd însă comun crezul în muzica franceză, deşi căile realizării difereau. O direcţie, mai conservatoare, ilustrată de Vincent d'Indy, ce pornea de la César Franck, adula muzica religioasă şi populară văzută prin prisma simfonismului beethovenian şi esteticii wagneriene, ducînd la un stil ce nu permitea decît o încadrare, aproape tematică, în normele trecutului, ceea ce se traducea practic printr-o atitudine eclectică, deoarece se menţineau vechile structuri, actualizate în planul dimensiunilor şi timbrului personal. O altă direcţie, mai radicală, găsind în Claude Debussy figura reprezentativă, avîndu-şi punctul de reazem în principiile wagneriene şi ale şcolii ruse, proclama înnoirea substanţei sonore prin eliberare de dogmele anterioare, resuscitarea modurilor medievale, interes pentru culoare armonică şi instrumentaţie, scări pentatonice, ritmuri libere, rafinamentul scriiturii definind estetica impresionistă.

Scrutînd traiectul parcurs de muzica românească în primele decenii ale acestui veac, Constantin Brăiloiu constată şi legitimează filiaţia debussystă ce deţinea primatul în pofida wagnerianismului, deoarece ea a avut forţa să ofere temeiuri pentru o înaintare către o estetică, un stil muzical propriu. „Şcoala românească nu s-ar fi putut ridica pe temeiul tehnicii wagneriene. Inspiraţia din izvor popular se îneacă în puternica dar opaca polifonie wagneriană. Dimpotrivă, Debussy ne-a arătat un drum pe care, umblînd cu băgare de seamă, ne îndreptăm spre o estetică muzicală românească"[1].

Înrîurirea acestui curent era puternică, cu greu se poate pronunţa numele unui compozitor marcant care să nu recepteze mirajul noilor partituri semnate de Debussy: „... acela care — avea să spună Alfred Alessandrescu — a îmbogăţit limbajul muzical cu comori noi de expresie, concepînd muzica pe noi baze, atît în tehnica cît şi în spiritul ei, în fine... acela, a cărui influenţă este cea mai simţită în producţia muzicală actuală"[2]. Aceste cuvinte, aşternute pe hîrtie în 1919 de unul dintre compozitorii noştri de frunte, indică în mod răspicat natura celui mai puternic focar de influenţă asupra muzicii noastre. Nu e mai puţin adevărat că, deşi cei mai mulţi români frecventează Schola Cantorum, avînd un adevărat cult pentru V. d'Indy, declarat de Dimitrie Cuclin... „maestru suprem al simfoniei..."[3], influenţa covîrşitoare survine din partea impresionismului. Mai exact, se conturează ambele direcţii

---

[1] Brăiloiu, Constantin. *Debussy*. În: *Ultima oră*, Bucureşti, ianuarie 1929, Apud: *Opere*, vol. III, Bucureşti, 1974, Edit. muzicală, p. 296.

[2] Alessandrescu, Alfred. *Claude Debussy*. În: *Muzica*, II, 1, Bucureşti, 1919, p. 27.

[3] Cuclin, Dimitrie. *Impresiuni de critică*. În: *Muzica*, I, 5, Bucureşti, 1916, p. 198.

în muzica noastră, cea mai rodnică, mai însemnată, mai fertilă fiind, fără îndoială, influența debussystă, deoarece, spre deosebire de prima, ce avea un pronunțat caracter academic și teoretic, aceasta era mai vie, mai direct legată de spiritul modern, mai practică, îndemnînd la originalitate, permițînd folosirea elementelor sonore etnice.

PROBLEMELE ASIMILĂRII TENDINȚELOR COMPONISTICE

Fenomenul asimilării curentelor artistice prezintă adeseori curioase aspecte, de multe ori mimetice, care într-o fază inițială dau impresia de eclectism, de exercițiu pe strune străine. Teza își dovedește viabilitatea atunci cînd se aprofundează chipul muzicii noastre în primele decenii ce comportă interferarea generației compozitorilor precursori cu noul val, ilustrat de Enescu, Kiriac, Castaldi, Otescu, Brediceanu și mulți alții. În timp ce fondatorii școlii noastre naționale, aflați în viață — Musicescu, Dima, Caudella, Mureșianu, Ștephănescu și Dimitrescu — își mențin concepțiile, stilul, manifestînd reticență față de arta modernă, dacă nu chiar o puternică opoziție ca în cazul lui Caudella, care nu pregeta nici un moment să-l considere pe Richard Strauss „ultramodern", compozitorii tineri preconizau noul, interesîndu-se de cele mai îndrăznețe creații, studiindu-le cu interes, preluînd ceea ce li se părea util în afirmarea lor componistică.

Sub acest raport, perioada ne apare tranzitivă, acumulîndu-se experiențe prețioase și, de ce nu, afirmîndu-se creații robuste, înscrise pe o linie de largă accesibilitate ce trădează oscilații stilistice, specifice epocilor de legătură, de pregătire a etapei următoare. Sînt vădite asemenea oscilații inclusiv în creația lui Enescu, autor care a scris mai multe decît alții, reechilibrînd balanța muzicii românești care se înclinase sub greutatea genurilor corale și teatrale. Enescu și odată cu el Castaldi, Alessandrescu, Otescu, Cuclin, Enacovici, atacînd cu prioritate formele muzicii simfonice, au adus în ansamblul muzicii românești echilibrul genurilor, chiar cu riscul mimării modernismului, preluării unor procedee și tehnici care nu erau asimilate creator, netăgăduindu-și admirația față de curentul impresionist. Astfel, exceptîndu-l pe Enescu, care a debutat și a intrat în repertoriul de circulație cu partituri declarat românești *Poema română*, cele două *Rapsodii române*, ceilalți simfoniști au oscilat începînd prin creații dominate de cultul impresionist remarcabile din punct de vedere profesional, tehnic, însă prea puțin ancorate în mediul național. Abia din faza secventă, ce începe cu deceniul al treilea, se va opera o vastă sinteză stilistică simfonică orientată decis înspre imperativul specificității naționale. Preocupările în acest sens nu lipsesc, dimpotrivă, pot fi sesizate la tot pasul, însă nu au tăria, forța să se impună definitiv, să domine în noianul de tendințe stilistice cu care compozitorii noștri cochetau. Apar în presă voci nemulțumite de această situație ce trăgeau semnale de alarmă, cerînd cu insistență evaluarea lucidă a realității, pentru a se evita dezastrul înfundării într-un anonimat de tip european, mai concret, francez, d'indyst. Referindu-se la tinerii muzicieni care-și petrec anii de studii la Paris, unde se complăceau în miresmele sonorităților franceze, Ion Borgovan, critic muzical, pe atunci, la *Luceafărul*, scria:

Scanned with OKEN Scanner

„...păcat că acești talentați muziciști neglijează izvorul muzicei românești și fac — după cît se știe — numai artă franceză la Paris. Din operele lor nu pare a transpira nimic, nimic din sufletul nostru; e de înțeles să se facă împrumut de la civilizația artei franceze, și de preferat, decît de la cea germană, mai îndepărtată sufletește de noi, dar e absurd ca talentele românești să lucreze pentru Franța“[1].

Alfonso Castaldi

Fără îndoială, muzicienii noștri n-au lucrat pentru nici o altă țară, fiind deplin conștienți de menirea ce-o aveau, înțelegînd că rostul lor este să slujească cu pasiune arta poporului din care descindeau. Chiar dacă în unele partituri influența impresionismului e marcantă, în altele, melosul folcloric își destăinuie autoritar proveniența; într-un alt caz, muzica emană o expresie ce reprezintă sensibilitatea, temperamentul, structura psiho-fizică a românului, mediul, cadrul geografic cu ondulațiile sale necontenite. Admițînd că un anumit muzician se află în domeniul componisticii sub influența culturii franceze, deși indicarea unui nume care să respecte această încadrare este extrem de ane-

[1] Borgovan, Ion. *De la concertele simfonice.* În: *Luceafărul*, XI, I, 5, Sibiu, 29 ianuarie 1912, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

voioasă dar, cum ziceam, admițînd un asemenea prototip, se cuvine să se intervină imediat cu completarea că același muzician, în domeniul dirijoral, pedagogic, interpretativ, și-a servit țara, cum obișnuia să mărturisească Enescu, cu vioara, pana și bagheta.

Perioada ce pornește de la cumpăna veacurilor, încheindu-se odată cu înființarea Societății Compozitorilor Români este bogată în luări de poziție în favoarea artei naționale, imprimînd un concept militant, orientat spre emancipare, încrezător în propriile resurse. „Noi, pentru ca să putem intra în curentul general al culturii umane, scria V. Vlad în *Curierul Artelor*, avem nevoie să ne manifestăm energic și plini de încredere mișcările și vibrațiile suf'etului nostru particular, fără să ne agățăm gîndul de formule care au să țină loc de ideal și de directive elaborate independent de condițiile noastre de viață“[1].

Propunîndu-și în mod declarat să plămădească o muzică națională, organic legată de aspirațiile românilor, compozitorii au mers în consensul vremii, înscriindu-se în freamătul epocii ce înregistra o mișcare încinsă de idei și tendințe. Una din acestea viza menținerea p'atformei muzicale unice pentru toți românii, platformă ce funcționa dintotdeauna, dar care capătă mai multă consistență în partiturile corale datorită unor acțiuni dirijate, menite a omogeniza stilul creației muzicale și al repertoriului vehiculat de către numeroasele formații corale țărănești și orășenești. Cîntecul constituia frecvent mijlocul cel mai puternic pentru exprimarea aspirațiilor seculare ale românilor subjugați, chiar și atunci cînd versurile vorbeau despre cîmpiile înflorite și florile plaiurilor de munte, într-o investire sonoră cu rezonanțe doinite, sau sprințară prin ritmul de joc, mesajul patriotic fiind receptat cu promptitudine, îndemnînd la avînt și acțiune. Cîntecele de aleasă rezonanță: *Deșteaptă-te române*, *Tricolorul*, *Pe-al nostru steag* purtau încărcătura lor patriotică la o atît de înaltă temperatură încît intonarea lor de către transilvăneni, munteni și mo'doveni declanșa o stare încordată predispunînd la luptă pentru idealurile Unirii și progresului social. Nu întîmplător, la 12 martie 1906, Nico'ae Iorga îi îndemna pe studenți la rezistență pasivă în Piața Teatrului Național, pentru a protesta împotriva unei reprezentații dramatice în limba franceză, gustată de elita aristocrată a capitalei, oameni... „care nu recunoașteau sufletul românesc“, povățuindu-i prin ceea ce ar fi făcut el însuși... „aș fi cîntat acel imn care rezumă vechile noastre lupte din Ardeal, acel imn la auzul căruia se va cheltui acolo multă vitejie românească; m-aș fi oprit două trei ceasuri și aș fi cîntat senin și cu ochii spre viitor: „*Deșteaptă-te române!*“[2].

PLEDOARII ÎN FAVOAREA UNITĂȚII MUZICIENILOR ROMÂNI

Unitatea frontului muzical românesc se evidențiază în concepția comună a compozitorilor, indiferent de condițiile politico-naționale cărora se subor-

[1] Vlad, V. *Literatura care ne trebuie*. În: *Curierul Artelor*, III, 2, București, 9 noiembrie 1918, p. 1.

[2] Iorga, N. *O rugăminte*. În: *Epoca*, XII, 68, 12 martie 1906.

Scanned with OKEN Scanner

donau, esteticii comune care presupunea un anume fel de raportare la izvoarele muzicii populare, o anume tematică a corurilor, a muzicii cu program, a creaţiei lirice ce vehicula o sferă ideatică asemănătoare, identitatea ţelurilor urmărite în culturalizarea maselor. George Dima cînd acorda un interviu cititorilor *Luceafărului* de la Sibiu, în 1913 (nr. 6 p. 293—294), se referea la problemele muzicii româneşti, declarînd că nu sesizează deosebiri esenţiale între melodiile populare din Transilvania şi melodiile din celelalte provincii româneşti, ci numai predominanţa unor stări expresive[1]. Dima remarcă, în consens cu alţi muzicieni ai timpului, influenţele resimţite în melodiile româneşti, fără însă a le putea altera specificul naţional, care este puternic, constituindu-se într-o „comoară de motive" pe care compozitorii le pot cultiva în creaţii savante, pentru a cuceri lumea, pentru a face cunoscut sufletul românesc.

La fel proceda şi Iacob Mureşianu cînd se adresa tuturor românilor în *Precuvîntarea* la *Musa Română*, care-şi relua firul apariţiei după cîţiva ani de întrerupere, asumîndu-şi o misiune culturalizatoare asupra orientului . . . „Dacă este adevărat că suntem o naţiune aptă pentru civilizaţiune, dacă este adevărat că suntem puntea sau mai bine facla menită de a lumina Orientului potecile ce duc înspre civilizaţiunea Occidentului, e de a noastră şi de a tuturor datoria a deschide porţile care duc spre drumul artei. . ."[2]

Unitatea mai rezulta şi din schimburile de informaţii muzicale ce se realizau între românii ambelor versante ale Carpaţilor. Iacob Mureşianu cunoştea perfect limbajul muzicii lui Kiriac, iar Vidu păstra cu consecvenţă principiile lui Musicescu în partiturile sale corale, demonstrîndu-se o extraordinară comuniune tematică şi stilistică,angrenată în efortul general al afirmării artistice. Creaţiile compozitorilor transilvăneni se bucură de preţuirea iubitorilor din România, dovadă fiind desele lor programări, inclusiv în concertele coralei „Carmen", generînd chiar şi opinii că programarea este în dauna creaţiei unor compozitori din restul provinciilor româneşti. Schimburile valorilor muzicale româneşti între reuniuni şi societăţi, în condiţiile politice de atunci, aveau însemnătatea unor manifestări patriotice cu valenţe simbolice, după cum arată cronicarul *Rampei*, G. Marius, în 1914: „. . . Muzica românească de dincolo (de Carpaţi, n.n.) prin arta lui Brediceanu, o cunoaştem acum şi o cîntăm şi noi; *muzica şi toată arta românească e legătura sufletească între românii toţi, e cea mai straşnică legătură, care va închega mîine în aceeaşi ţară pe toţi românii*"[3].

Se merge mai departe decît în faza istorică precedentă, prin organizarea unor frecvente turnee, după exemplul strălucit al răsunătoarelor concerte susţinute de Corala Mitropolitană ieşeană, dirijată de Musicescu, în localităţi transilvănene şi bănăţene. Mereu se înregistrează vizitele reciproce ale reuniu-

---

[1] „La noi, de pildă (în Transilvania, n.n.), melodiile sunt mai duioase, mai jalnice, accentele viguroase lipsesc aproape cu totul. În melodiile noastre plînge sufletul unui popor obidit şi nedreptăţit. În cele din ţară (restul provinciilor, n.n.) e mai mult orientalism tînguitor şi resignat". *Muzica românească. De vorbă cu dl. Gheorghe Dima*, de Th. Codru (Tăslăuanu D.) În: *Luceafărul*, XII, 6, Sibiu, 1913 p. 203.

[2] Mureşianu, Iacob. *Precuvîntare*. În: *Musa Română*, IV, 1, Blaj, 1 martie 1906, p. 1.

[3] Marius, G. *Tiberiu Brediceanu*. În: *Rampa*, III, 646, 26 februarie 1914, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

nilor și societăților corale, ale fanfarelor. Corul „Carmen" cînta la Sibiu în 1905, cu ocazia inaugurării Muzeului etnografic, apoi la Lugoj și în alte localități, iar la București, în 1906, cu ocazia Expoziției din septembrie, prilejuită de aniversarea a 40 de ani de domnie a regelui Carol I și a 1800 de ani de la ocuparea Daciei de către Traian, se organizează manifestări muzicale de o amploare necunoscută anterior, datorită participării a numeroase formații artistice din toate provinciile românești. Sosesc la București numeroase formații corale, în frunte cu G. Dima, I. Vidu, T. Popovici, de fapt cele mai importante (exceptînd ansamblul din Chizătău, care fusese împiedicat de prefectul austro-ungar al Timișoarei să participe)[1], alcătuind un imens ansamblu ce reunea coralele din toate părțile locuite de români care, dirijate de D. G. Kiriac, au făcut să răsune la Arenele Romane *Hora Unirii*. Această manifestație muzicală a avut o profundă semnificație politică, arătînd tuturor participanților că ... „soarele pentru toți românii de la București răsare".

Platforma unitară a mișcării corale se evidențiază prin raportarea tuturor muzicienilor la un centru cultural de unde pornesc razele purtătoare de lumină și căldură. Acest centru devenise Bucureștiul care, după cum îi scria Timotei Popovici lui D. Georgescu-Kiriac... „nu e numai capitala îngustă a regatului român, ci e centrul intelectual, marea metropolă culturală a tuturor românilor"... Mai mult, corala *Carmen*, la scurtă vreme de la înființare, datorită succeselor remarcabile obținute în cultivarea muzicii naționale, devenise pentru întreaga mișcare corală românească un model, un focar, deoarece, cum preciza Timotei Popovici... „are o mențiune culturală mare și poartă pe steagul său un ideal comun românilor din toate unghiurile"[2].

Să nu se creadă că muzicienii au desfășurat un apostolat liniștit, scutit de marile zbuciumări. Dimpotrivă, s-au aflat pe cele mai agitate furtuni, ținînd capul sus, înfruntînd adversități necruțătoare. În primul plan, sub acest aspect, s-au aflat muzicienii transilvăneni și bănățeni, aceia care s-au identificat cu formațiile corale pe care le conduceau, înțelegîndu-le rostul social, menirea sacră a cultivării artei românești. Ion Vidu, George Dima și mulți alți dirijori, coriști au păsit pe urmele lui Ciprian Porumbescu, fiind deținuți în temnițele austro-ungare. Militînd pentru unitatea frontului și mișcării corale bănățene, dînd glas în creație sensibilității românești îmbrăcate în straie muzicale pitorești, I. Vidu și-a cîștigat o faimă care nu era pe placul autorităților austro-ungare. Supus unor nenumărate șicane și amenințări pentru „crima de a se fi născut român"[3], I. Vidu a purtat cu demnitate cununa suferinței, fiind arestat în august 1916, și forțat să predea... „imnul pregătit pentru întîmpinarea armatei române"[4]. Complotul lui împotriva statului austro-ungar era acela de a fi compus doine și hore... Doi ani a îndurat Ion Vidu regimul aspru al închisorii, el care întreținuse relații amicale cu reuniunile bănățene de

---

[1] Ioța lu Toboc (Branișteș, Valeriu). *Cîntăreții noștri la București — Impresii și amintiri*, Lugoj, 1907, Tip. C. Traunfellner, p. 11.

[2] Kiriac, Georgescu Dumitru. *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 66.

[3] Willer, Iosif. *Contribuții la istoria muzicală a orașului Lugoj*. În: *Studii de muzicologie*, II, 2, București, Edit. muzicală, 1965, p. 97.

[4] Cosma, Viorel. *Op. cit.*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

muzică germane şi maghiare. Nu a fost oare I. Vidu acela care, în 1910, a sprijinit prin coriştii români Societatea „*Magyar dalarda*" pentru a participa la concursul coral de la Budapesta, de unde s-a şi întors cu premiul I? I. Vidu era un înflăcărat muzician patriot, care a ştiut să-şi onoreze cu demnitate crezul, atît pe plan muzical, cît şi pe plan politic, atunci cînd situaţia a cerut-o . . .

Succesele muzicienilor noştri în marile metropole erau pe larg oglindite în ziarele şi revistele româneşti de pretutindeni. Nu întîmplător, Iosif Vulcan, în *Familia*, insera prompt ecourile artei interpretative şi componistice a lui George Enescu; turneele Haricleei Darclée, Ion Dimitrescu, Elenei Teodorini, Elenei Drăgulinescu, Luciei Cosma; recitalurile pianiştilor Cella Delavrancea, George Boscoff erau pe larg înfăţişate cititorilor, constituind un prilej de satisfacţie şi mîndrie naţională pentru românii de pretutindeni. Erau difuzate fără parcimonie extrase din presa străină care relata comentariile primelor audiţii de muzică românească, lucrări simfonice, opere, lieduri, cîntate în centre europene cu îndelungată tradiţie. Nu lipseau nici informaţiile privitoare la lăutarii prezenţi în capitalele lumii, purtînd farmecul melodiilor noastre duioase şi zglobii pe meleaguri îndepărtate.

G. ENESCU — CATALIZATORUL FENOMENULUI MUZICAL ROMÂNESC

Era firesc ca tonul în muzica românească să-l dea marile personalităţi, chemate să imprime orientarea naţională şi să determine imperativele tinerei şcoli muzicale româneşti. Enescu, în primul rînd, apoi Kiriac, Musicescu, Vidu, Mureşianu, Castaldi, Otescu, Cuclin, Alessandrescu, Brediceanu devin purtătorii unor însemne preluate de confraţii de generaţie, impulsionînd sensul mişcării componistice într-o direcţie specifică ce nu stingherea afirmările individuale şi nici nu impunea restricţii stilistice. Treptat, supremaţia o preia Enescu care, conştient sau nu, se plasează în fruntea pleiadei de compozitori români, mai întîi prin valoarea partiturilor sale ce răsunau pretutindeni, apoi, prin angajarea sa în dinamizarea vieţii muzicale, preluînd mai des bagheta şi susţinînd seriale de recitaluri, culminînd cu ciclul literaturii violonistice, care a devenit un punct de referinţă istorică prin extraordinara performanţă a muzicianului de a aborda cu dezinvoltură creaţiile fundamentale destinate viorii din toate timpurile.

Recunoaşterea lui Enescu vine din partea multor spirite luminate ale vremii, inclusiv, din partea unor muzicieni cu nume de rezonanţă, bunăoară, A. Castaldi, care, în 1911, spunea că în Enescu . . . „recunosc şi admir pe unul din cele mai complexe temperamente muzicale"[1]. Mihai Măgăritescu scria într-o cronică prilejuită de un concert dirijat de Enescu, care i-a lăsat o „impresie nepieritoare": „am întrevăzut în apariţia fugitivă a acestui salvator nădejdea îndeplinirii năzuinţelor noastre: într-însul am salutat pe acela care

[1] Orchiş, R. *De vorbă cu A. Castaldi*. În: *Rampa*, I, 58, Bucureşti, 25 decembrie 1911, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

într-un viitor apropiat ne va aduce cuvîntul cel bun, prezidînd la destinele muzicei în țara noastră, — țara sa!"[1]

Enescu devine mentorul componisticii românești și prin rolul ce și-l asumă în 1912, cînd pune bazele premiului național de creație, care-i poartă numele, menit să stimuleze tinerele talente, încurajîndu-le să abordeze genurile instrumentale. Premiul „național" era conceput să răsplătească eforturile înscrise pe linia făuririi muzicii cu rezonanță românească, pentru a dobîndi, într-un timp scurt, siguranța platformei proprii, vizibile nu numai în planul muzicii vocale și lirice, ci și în stratul orchestral și cameral, genuri mai dificile, datorită conceptului de simfonism pe care-l presupun, necesitînd asimilarea tehnicii dezvoltării tematice ce se cerea racordată la specificul național. Destinat tinerilor, premiul avea, după cum arăta inițiatorul, rolul unui imbold pe linia făuririi unei creații „nobile", care să sintetizeze experiența fenomenului muzical intern și extern. „Tinerii noștri călătoresc și se inspiră de la izvoarele străine — declara Enescu —, nemărginindu-se numai la ce-au descoperit în țara lor. Aceasta e îmbucurător. Ceea ce trebuie de încurajat este producțiunea care trebuie să fie nobilă, și acest scop l-a avut în vedere premiul instituit de mine, să dea tinerilor un imbold real"[2].

Rezultatele s-au văzut la scurt interval, laureații premiului de compoziție „G. Enescu", care se decernează începînd cu 1914, sînt personalități de rezonanță: I. N. Otescu. D. Cuclin, A. Alessandrescu, M. Jora, G. Enacovici, S. Golestan, F. Lazăr, N. Caravia, C. C. Nottara, M. Mihalovici, T. Rogalski și alții, compozitori ce alcătuiau tînăra generație a muzicii noastre, generația lui Enescu, care va străluci, în etapa interbelică. Desigur, nu numai aceste nume ilustrează peisajul componistic al primelor decenii din secolul XX. Din lista premiaților lipsesc complet precursorii care, stilistic, erau deja depășiți și, de asemeni, lipsesc maeștrii muzicii corale și chiar lirice, deoarece genurile pe care le reprezentau nu intrau în perimetrul stabilit de Enescu pentru premiu. Acesta, împreună cu A. Castaldi, urmărea înălțarea simfonismului românesc și, ca atare, numai partiturile instrumentale (și vocal-instrumentale) puteau deveni laureate. Meritul lui Enescu și, implicit, al premiului constă în propulsarea talentelor tinere, ajungîndu-se în scurt timp ca, în muzica românească să se constituie o pleiadă de creatori tineri și înzestrați, preocupați, în egală măsură, de asigurarea fuziunii ideale a coloritului național cu exigența stilului universal modern. Este drept că în primele partituri, datorate acestor compozitori, ponderea universalului era predominantă, ceea ce însemna că, per ansamblu, echilibrul frontului componistic nu era perfect, cu toate eforturile depuse de către compozitorii corali, care erau mai direct legați de idealurile românești. Nu trece însă prea mult timp și compozitorii tineri, devotați genurilor simfonice, vor înțelege, drept urmare a articolelor de presă și exemplului confraților din alte genuri, îndeosebi din muzica corală, al mersului general al literaturii și artei, că nu se pot mulțumi cu partituri neutre, avînd

[1] Mărgăritescu, M. *Al XVIII-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, nr. 21, București, 9 martie 1913, p. 168.

[2] Iliescu, Leontin. *Maestrul George Enescu. Despre dezvoltarea gustului muzical în țara noastră. Rostul premiului „George Enescu". Perspectivele de viitor.* În: *Universul*, XXXI, nr. 289, București, 20 octombrie, 1913, pag. 2.

Scanned with OKEN Scanner

frecvent trimiteri programatice pierdute în legendele antichității, prefigurînd o artă evazionistă, că nu pot exista pierduți în universalitate, rostul lor trebuind să se afirme numai în consensul muzicii românești, care nu putea exista în afara coordonatului național; o parte a compozitorilor și-ar fi putut pune semnătura, în semn autocritic, sub cuvintele de mare rezonanță patriotică din *Primele vorbe* ale *Semănătorului* care glăsuiau... „simțim ca o mustrare de cuget cînd ne uităm în urmă și vedem cîtă vreme am pierdut punînd în stihuri amăgirile și durerile micii noastre vieți, retrași de zgomotele lumii, înstrăinați adesea de marea viață a poporului, de marile lui suferințe și aspirații, care ar fi trebuit, de la început, să umple și să încălzească inimile și cîntece noastre"[1].

Am atins unul dintre cele mai sensibile puncte ale creației muzicale ce prezintă un spectru din care se detașează cel puțin două direcții distincte, înscrise într-același consens. Pe de o parte, e creația cu efigie națională datorită impactului cu melodia populară, indiferent de metoda abordată și, pe de altă parte, creații impunătoare, mai ales în domeniul simfonic, ce urmează curbe stilistice preluate din arsenalul marilor compozitori europeni, evidențiind o impunătoare măiestrie. Sub acest aspect, al măiestriei, se înregistrează un real progres față de etapa anterioară, prin aceea că eclectismul nu mai e desuet și tardiv, ci prompt, de actualitate, încercîndu-se imprimarea consonanței moderne. În ambele ipostaze se efectua un împrumut, se preluau niște embleme stilistice. În primul caz, ele erau de natură tematică, deci esențiale, și proveneau din propriul rezervor. În al doilea, atributele erau tehnice, angrenînd întregul eșafodaj componistic, și se datorau unor rezervoare externe. Originalitatea avea șanse egale, dacă cel care le valorifica era un real talent. Cu toate acestea, „împrumutul" intern nu era, paradoxal, atît de bătător la ochi, și avea șansa unicatului, atunci cînd era ingenios fructificat, oferind mirajul originalității. Împrumutul extern, menit să claseze într-o manieră superioară tentativa componistică, conferindu-i rezonanța mondială, avea nesansa că-și trăda filiera, compromițînd, întrucîtva, actul componistic, neimprimîndu-i decît o relativă individualitate. Or, în creația muzicală, autenticitatea artistică se identifică cu originalitatea absolută. Problema era însă complexă și nu aparținea în exclusivitate artei muzicale. Orientarea creației literare și artistice a constituit axa unor îndelungate îndemnuri, profesiuni de credință și polemici aprinse, avîndu-i corifei pe cei mai activi și marcanți militanți pentru o artă robustă, ancorată în spațiul spiritual carpato-dunărean.

AMPRENTA ETNICĂ — TRĂSĂTURĂ DEFINITORIE A MUZICII NOASTRE

Muzica românească de la răscrucea veacurilor și din primii ani ai secolului XX poartă o viguroasă amprentă etnică, datorită contactului cu realitatea românească și cu melosul popular. Excepțiile înscrise pe principiul că muzica nu e determinată numai de spațiul în care se află nu reușesc să estom-

[1] *Primele vorbe.* În: *Sămănătorul*, I, nr. 1, București, 2 decembrie 1901, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

peze teza exprimată, deoarece în partiturile aparent neracordate la sensibilitatea românească se găsesc, totuși, elemente generalizate ce emană din aceeași matcă culturală și psihică ce ne definește artistic. Predominanța caracterului național românesc își datorează explicația, printre altele, interacțiunii mișcării literare cu mișcarea muzicală, compozitorii întotdeauna au receptat, e drept, uneori cu întîrziere, tezele literare programatice, acordîndu-și lira orfeică după diapazonul imperativelor vremii.

Nu credem că se poate indica o direcție literară, un curent estetic de mare rezonanță în momentul lansării care să nu fi avut ecou ori să nu fi generat implicații pe frontul creației muzicale. Adevărat, nu putea fi vorba de o transplantare mecanică, ci de o preluare critică, în funcție de felul plierii respectivei teze sau idei la specificul muzical. Interdependența artelor românești nu trebuie privită numai prin prisma ascendentului literaturii, deoarece adeseori în planul muzicii se întîlnesc suficiente idei care au premers literaturii. Bunăoară, teza culegerii cîntecelor și poeziilor populare și valorificarea lor pe calea tiparului, pentru a fi puse la dispoziția creatorilor și a iubitorilor, formulată răspicat în programul *Daciei literare*, o găsim ilustrată anterior, într-o serie de volume muzicale rămase în manuscris sau publicate.

În altă ordine de idei, interesul pentru viața poporului, pentru viața sătească și cultura țărănească atît de intens vehiculată de presa vremii după 1901, de publicațiile sămănătoriste și poporaniste, a fost anticipat cu cîțiva ani buni de Musicescu, cel care sesizează tezaurul imaculat al muzicii modale sătești, pe linia descoperită de el plasîndu-se fără întîrziere întregul contingent al compozitorilor români care cultivau genurile vocale, mai ales cele corale. Se știe că Al. Vlahuță a fost, alături de G. Coșbuc, unul dintre plăsmuitorii curentului sămănătorist, care, în numărul inaugural, adresa artiștilor un înflăcărat apel: „... umpleți-vă sufletele de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de mărețe ale strămoșilor voștri, încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră apărată cu atîtea jertfe, pentru frumusețile acestui pămînt frămîntat în sîngele atîtor viteji și faceți ca fiecare gînd și fiecare pas al vostru să fie pentru binele și înălțarea neamului românesc."[1]

Al. Vlahuță a fost bun amic al lui D. Georgescu-Kiriac, mărturie fiind ajutorul pe care l-a dat scriitorul tînărului muzician în perioada studiilor din capitala Franței[2]. Kiriac a rămas și mai tîrziu același prieten credincios al lui Vlahuță, discuțiile purtate între ei au avut darul să-i conducă la identități estetice pe care le-au aplicat diferențiat, potrivit domeniului în care activau. Să fie o pură coincidență, fără o legătură, faptul că D. G. Kiriac, în memoriul adresat Ministrului Instrucțiunii Publice și Cultelor din 1897, ca și în *Schița de plan asupra studiului cîntecului popular românesc*, a subliniat valoarea producțiilor artistice populare, a cîntecului: ... „una din bogățiile patrimoniului muzical al poporului"[3] ... considerată comoară „de viață româ-

[1] *Primele vorbe*, art. citat, p. 2.

[2] Brăiloiu, C. *Scrisorile lui Alexandru Vlahuță către D. G. Kiriac*. În: *Muzică și poezie*, nr. 1, București, 1935; vezi și Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită de Titus Moisescu. București, 1974, Edit. muzicală, p. 27—39.

[3] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. *Op. cit.*, p. 308.

Scanned with OKEN Scanner

nească"[1], iar pe de altă parte, Vlahuță vorbește de... „marea viață a poporului, de marile lui suferinți și aspirații, care ar fi trebuit, de la început, să umple și să încălzească inimile și cîntecele noastre"[2]. Interesul pentru popor, dorința introducerii lui în perimetrul culturii, dîndu-se creația orală pildă supremă pentru creatori, se degajă atît din compozițiile lui Kiriac cît și din

Iacob Mureșianu

scrierile lui Vlahuță. Preocuparea pentru închegarea Societății corale „Carmen" în decembrie 1901, care-și înscrie pe frontispiciu cultivarea melodiei populare, nu este decît un aspect revitalizat. Mișcarea corală în localitățile românești avea deja o vechime, măsurată în decenii, deci, premerge sămănătorismului, dar se leagă de platforma acestuia, chiar și poporanistă, preconizînd, între altele, luminarea poporului de la sate prin înființare de societăți corale.

[1] Idem, p. 302.
[2] *Primele vorbe*, art. cit., p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Vidu face o strînsă legătură între sporirea numărului corurilor românești și creșterea numărului compozițiilor naționale, ba chiar și al compozitorilor. Într-un vibrant îndemn ce apăruse în *Drapelul* din Lugoj, la începutul veacului, dirijorul I. Vidu, elev al lui Gavriil Musicescu, susține ideea făuririi unei muzici naționale deoarece... „efectul cîntării e mai puternic decît efectul graiului simplu". În consecință, în calitate de compozitor ori dirijor... „dacă vrei să cultivi și să mobilizezi inima română — ce ca membru al poporului român trebuie să vrei — trebuie să-i cînți cîntări românești".[1]

Constatînd că în privința gustului muzical s-a produs o sensibilă deplasare în mediul românesc, I. Vidu face elogiul cîntării, deci al compozițiilor naționale deoarece... „*simțul și gustul pentru melodiile naționale* e mult mai puternic decît pentru melodiile streine".[2] Ca atare, pledează cu fermitate pentru un stil național în compoziție, deoarece numai acesta are șanse de reprezentare a culturii românești.

Tiberiu Brediceanu avea relații cordiale cu intelectuali grupați în jurul revistei sibiene *Luceafărul*, de obediență sămănătoristă, în paginile căreia Octavian Tăslăuanu identifica pentru creatori... „comoara cea mai curată a artei culte" care va imprima o „nouă strălucire și întinerire" în „*diamantele sufletului țărănesc*"[3]. Nu apare incidentală întîlnirea lui Brediceanu în „Icoanele" sale „de la țară", cu programul sămănătorist, așa cum l-a formulat însuși Vlahuță prin redarea în creație a unor „icoane din trecut, întîmplări vitejești, viața de la țară"...[4].

Neîndoios principalul rezervor al tematicii muzicale l-a constituit viața poporului român, cu prioritate viața sătească... „neschilodită de cultura modernă, arhaică și primitivă, bogată în simțuri foarte curate"...[5], cum avea s-o caracterizeze Nicolae Iorga, magul care impulsionează mișcarea sămănătoristă, optînd atît pentru problematica sa specifică, cît și pentru cîntecele și jocurile populare care devin reflexul cel mai puternic al apartenenței naționale. Interesul spre folclorul sătesc atinge o cotă atît de ridicată, încît pare să estompeze celelalte straturi existente în matca muzicii românești. Am fi chiar tentați să susținem preeminența acestei teze, dacă nu ar fi atît de evidentă continuarea liniei inaugurate de precursori prin opusurile lui George Enescu, admirator sincer și al artei lăutărești. Se pot marca și alte exemple axate pe același filon, demonstrînd că în muzica românească nu s-au menținut pozițiile exclusiviste, promovînd unilateral anume orientări. Perioada 1898—1920 este într-adevăr dominată de interesul pentru „frumusețile naturale de la țară"[6], suscitînd cultul pentru cîntecul popular al acestei zone avînd ca efect imprimarea unei note de prospețime expresiei multor partituri, inclusiv la unii

---

[1] (Vidu, Ion). *Literatură și artă națională. Reflecsiuni abstacte de interes actual.* În: *Drapelul*, Lugoj, II, 14, 31 ianuarie (13 februarie) 1902. p. 1.

[2] Idem, ibidem.

[3] Tăslăuanu, Octavian. *Din ornamentica română.* În: *Luceafărul*, IV, 6, Sibiu, 15 martie 1905, p. 127.

[4] Vlahuță, Alexandru. *Cărți pentru popor.* În: *Sămănătorul*, I, nr. 3, 16 decembrie 1901, p. 34.

[5] Iorga, Nicolae. *Scriitori macedoneni.* În: *Sămănătorul*, IV, 6 iunie 1904, București.

[6] Scurtu, Ion. *Curentul popular și generația tînără.* În: *Făt-frumos*, I, nr. 17—18, Bacău, 1904, p. 262.

Scanned with OKEN Scanner

compozitori precursori, bunăoară E. Caudella în opera *Adevărul şi minciuna*, dar în planuri subsidiare se întîlnesc destul de pregnante sonorităţi cu izuri de provenienţă orăşenească şi chiar psaltică. Percutează şi în estetica muzicală concepţia, iarăşi sămănătoristă, potrivit căreia simpla prezenţă în discursul muzical a unor valori artistice ţărăneşti, mai general, româneşti, conferă automat valoare artistică.[1] Mai concret, se considera că apelarea la un citat muzical împrumutat din tezaurul popular era suficient pentru ca să se imprime unei compoziţii valenţe estetice. O asemenea optică încuraja spoiala de cultură, simplismul, lipsa de măiestrie, permiţînd micilor „meşteşugari" să dea în grabă piese ce prezentau armonizarea sumară şi, adeseori, improprie a melodiei populare. Evident, metoda citării nu are în sine nimic reprobabil, putînd fi eficace dacă este însoţită şi de alte atribute. A folosit-o Enescu cu succes, au abordat-o şi alţi compozitori români, nemulţumindu-se cu simpla prezenţă a citatului, care constituia unul din multele elemente ce concurau la asamblarea întregului artistic. Enescu enunţă într-un interviu o frază extrem de pertinentă în această problemă, sesizînd indirect pericolul fetişizării izvorului: „Muzica populară e mai mult un element inspirator decît un izvor. Compozitorul trebuie să caute în el însuşi izvoarele inspiraţiei sale"[2].

Sub acest aspect, în muzica noastră s-a desfăşurat o luptă continuă pentru ridicarea nivelului calitativ al actului componistic şi, concomitent, al actului interpretativ, pentru a se demonstra valenţele universale ale artei noastre. Orizontul componistic nu putea fi omologat prin simpla permutare a cîntecelor populare, oricît de frumoase ar fi şi oricît de ingenios ar fi înveşmîntate. Aspiraţia muzicii româneşti spre universalitate presupune o contribuţie superioară, absolut personală, contribuţie care trebuia să fie în primul rînd estetică, iar în al doilea, să legitimeze specificitatea românească în structurile arhitectonice muzicale monumentale. Pe bună dreptate stipula Octavian Tăslăuanu: „Noi am accentuat caracterul specific românesc pe care trebuie să-l aibă nu numai literatura, ci şi celelalte arte... Aici e însă vorba de structura sufletească a artistului care, atunci cînd geniul creează opera de artă, întrupează în ea şi sinteza sufletului românesc... Crearea operei însă e provocată de o necesitate estetică."[3].

SĂMĂNĂTORISM ŞI SIMBOLISM

Procesul edificării creaţiei profesioniste relevă în aceşti ani o departajare ce favorizează poli opuşi. Diferenţierii direcţiilor naţională şi universală i se poate alătura o alta, care deşi are tangenţe cu precedenta, nu coincide întocmai: compozitori ce se reprezintă prin miniaturi, adeseori remarcabile, de accesibilitate deliberată, şi compozitori care ţintesc spre forme mari, spre un discurs simfonic complex, în care accesibilitatea implică o operă de iniţiere. Aportul personal al creatorului este, desigur, mai consistent în a doua clasă, deoarece şi rigorile estetice sînt desfăşurate într-o savantă distribuţie. Cele

[1] Ornea, Z. *Sămănătorismul*, Bucureşti, 1971, Edit. Minerva, p. 231.
[2] Iliescu, Leontin. *Maestrul George Enescu...*, art. citat.
[3] Tăslăuanu, Octavian. *Critic nechemat*. În: *Luceafărul*, V, nr. 21—24, Sibiu, 1906, p. 470; cf. Ornea, Z. *Sămănătorismul*. *Op. cit.*, p. 340—341.

Scanned with OKEN Scanner

două categorii permit încadrări ce vizează și orientările sămănătoriste și poporaniste, prin aceea că folosirea metodei citatului folcloric convine de minune primei direcții, în timp ce compozitorii marcați de a doua par mai curînd preocupați să urmeze criteriile simfonismului propriu-zis, deci tradiția universală, decît imperativele punerii în lumină a purității melodiilor populare. Acesta e cadrul general, în faza aceasta încă de cristalizare a specificului național în domeniul muzicii instrumentale, cînd, totuși, nu lipsesc partiturile cu iz românesc. Diferențierea reperată riscă să fie schematică, dar am prezentat astfel lucrurile pentru a fi cît mai evidente. În realitate, în ambele categorii se pot găsi piese cu specific folcloric și fără, cu deosebirea că ponderea pieselor neutre față de intonația populară în miniaturi, în prima categorie este minimă, în timp ce, în frontul opus, situația e aproape inversă; numărul lucrărilor simfonice monumentale, cu un pronunțat substrat folcloric, nu depășește opusurile cu o tentă universalistă. Dar asupra acestor aspecte se va reveni adeseori pe parcursul paginilor următoare. Un lucru rezultă: influența sămănătoristă, vizibilă în muzica românească, este departe de a-și manifesta supremația asupra întregului front componistic.

Tot în platforma sămănătorist-poporanistă se înscriu și acțiunile inițiate pentru răspîndirea culturii în mediul rural, conform devizei: „Cultivarea muzicală a țăranului... baza progresului cîntecului românesc“[1]. Astfel că, se înființează sau reactivează coruri, fanfare, care participă la serbări; se organizează forme mai mult sau mai puțin periodice de instruire a intelectualilor satului; șezătorile ce valorificau datinile vechi sînt în mare vogă; pentru a promova muzica, se lansează o amplă campanie de culegere a melodiilor populare care, așa cum se va vedea, au fost și tipărite; apar publicații, cărți și reviste destinate luminării țărănimii. Tipică în această privință poate fi revista *Izvorașul* a lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, care, într-unul din articolele sale, îndemna: „Faceți muzică în satele Dumneavoastră și veți face poporului cea mai splendidă educație națională“[2], iar, prin programul preconizat, susținea interesul pentru creația populară, pentru... „florile muzicale semănate pe cutele inimii românești“[3].

Inițiativele, numeroase și intense, purtate pentru culturalizarea muzicală a poporului, au realizat o apropiere mai pronunțată a muzicienilor de țărani, muncitori, meșteșugari, aceștia devenind adeseori obiectul inspirației artistice, în creațiile lui Dumitru G. Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, Timotei Popovici, Tiberiu Brediceanu și alții.

Propensiunea sămănătoristă în sfera muzicii a lăsat urme adînci, extinzîndu-și acțiunea și după 1920, cînd rîndurile aderenților se subțiază, treptat, dar răbufniri sămănătoriste se vor înregistra din cînd în cînd și în creația unor compozitori de formație simfonică, proveniți din mediul sătesc transilvănean.

Ca atare, influența sămănătoristă durează mai mult în creația muzicală decît în literatură, fapt ce s-ar putea explica prin vigoarea muzicii țărănești

---

[1] Borgovan, Ion. *Cîntecul românesc*. În: *Luceafărul*, XIV, 1, Sibiu, 1 ianuarie 1919, p. 23.

[2] Dumitrescu-Bistrița, Gh. N. *Educația națională prin muzică*. În: *Izvorașul*, I, nr. 4—5, Bistrița-Mehedinți, septembrie-octombrie 1919, p. 11.

[3] * * * *Izvorașul*, I, nr. 3, Bistrița-Mehedinți, august 1919, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

care nu înceta să-şi ofere talismanele, precum şi lipsei unei opoziţii critice care să sancţioneze limitele orizonturilor sămănătorismului muzical. Ceea ce apare şi mai curios este că pînă astăzi nu a fost reperată, sesizată, deci teoretizată direcţia sămănătoristă muzicală, cum, de fapt, n-a fost abordată în genere problema corespondenţei mişcării literare cu cea muzicală a începutului acestui veac, deşi existenţa sa transpare din unele scrieri şi în primul rînd partituri.

Alfred Alessandrescu

Şi simbolismul a exercitat asupra creaţiei muzicale o înrîurire, deşi de intensitate inferioară celei sămănătoriste. Se poate afirma că, de data aceasta, influenţa a fost reciprocă, muzica jucînd un rol însemnat în inspiraţia poeţilor de orientare simbolistă, iar interesul acestora pentru arta sunetelor a revenit în zona muzicală, în atenţia compozitorilor, generînd căutări înnoitoare, forme specifice de manifestare. Probabil, imboldurile simboliste se află la originea unor demersuri pentru emanciparea muzicii simfonice şi, în unele privinţe, a liedului. Impulsurile simboliste s-au întîlnit cu cele ale impresionismului muzical francez, aflate în imediata vecinătate a mişcării simboliste franceze, căpătînd, finalmente, o tentă certă impresionistă, sub oblăduirea căruia s-a şi

Scanned with OKEN Scanner

impus. Mai precis, compozitorii români care au preluat estetica impresionistă au fost pregătiți, dacă nu chiar impulsionați s-o facă, datorită acțiunii exercitate de programul poeților noștri simboliști. Problema este spinoasă, și sesizarea naturii sale reale comportă precauțiune, deoarece planurile se întrepătrund discret și nuanțat, nepermițînd aspecte tranșante. Este însă cert că Alexandru Macedonski, în *Poezia viitorului*, publicată în *Literatorul*, nr. 21, 1892 (p. 100), susține că: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de instrumentalism", considerat... „ultimul cuvînt al geniului omenesc".

„Wagnerianismul" își exercită influența asupra simbolismului, de la „muzica viitorului" se ajunge la „poezia viitorului". Ce însemna instrumentalismul o spune tot Macedonski în același articol, precizînd că e vorba „tot de un *simbolism*, cu deosebire că *sunetele* joacă în instrumentalism rolul imaginilor".

Muzica, poezia și pictura s-au înfrățit la cumpăna veacurilor dînd naștere unor creații artistice de o factură nouă. Citind versurile simboliștilor români rămîi surprins de masiva prezență a muzicii, atît prin noțiuni specifice, dar mai ales prin realizarea muzicalității versului, pornindu-se de la conceptul că... „scara alfabetică constituie o adevărată artă muzicală, și arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decît muzică"[1].

Asemenea considerații transpuse cu rafinament în poezie nu puteau să nu aibă ecou în rîndurile muzicienilor care au receptat sugestiile oferite de noul curent ce-și declara descendența din wagnerianism, reprezentanții săi fiind nu numai simpli admiratori ai titanului de la Bayreuth, ci și continuatori în modalități proprii ai esteticii și principiilor sale, urmărind cristalizarea artei viitorului.

Influența simbolistă s-a grefat pe influența impresionistă, găsind în A. Castaldi și discipolii săi o rezonanță nedezmințită ce se recunoaște în tematica metaforică a programatismului, subtilitatea emoțiilor din unele lieduri, planurile interferente, imaginile cețoase de amurg, eliminarea rigidității ritmice, efluviile nostalgice, miresmele culorilor, nostalgia mării, reveria poetică. Nu este însă mai puțin adevărat că subtilitatea irizărilor și caracterul extatic al imaginilor îi apropie pe unii poeți de impresionismul debussyst, ceea ce sporește numărul asociațiilor ce se pot determina pe axa interferențelor muzicii cu poezia.

Un argument pe linia unei platforme estetice simbolisto-impresioniste pot fi și relațiile de amiciție statornicite între A. Castaldi și Otescu cu I. Minulescu, Al. Macedonski, C. Pavelescu, T. Arghezi, pictorii Steriadi, Iser, Ressu, Petrescu, mai ales în orele de întîlnire de la „Academia Terasa"[2]. Prin intermediul acestei direcții în creația muzicală a fost posibilă realizarea unei punți de legătură cu mișcarea componistică din țările cu îndelungată tradiție muzicală.

Este curios cum Enescu, primul muzician al țării, nu a fost subjugat nici de sămănătorism, nici de impresionismul cu rezonanțe programatice simbo-

[1] Macedonski, Al. *Despre logica poeziei*. În: *Literatorul*, I, 23, 23 iulie. 1880.

[2] Tomescu, Vasile. *Alfonso Castaldi*, București, 1958, Edit. muzicală, p. 50—55.

Scanned with OKEN Scanner

liste, purtîndu-şi crezul într-o manieră originală. Este mai presus de orice îndoială că Enescu era la curent cu aceste tendinţe artistice, dar personalitatea sa era suficient de puternică spre a le domina, netrădînd urmări sensibile. Sînt destul de evidente unele ecouri impresioniste pe care le adoptă direct de la sursă şi nu prin intermediul filierei româneşti. Poziţia lui Enescu în această privinţă susţine ideea că marile personalităţi sînt întotdeauna mai presus decît influenţele receptate.

ASCENSIUNEA MIŞCĂRII MUZICALE

Mişcarea muzicală, componentă integrantă a vieţii culturale, s-a aflat într-o ascensiune continuă, deşi condiţiile nu i-au fost întotdeauna prielnice. Statul nu dispunea de resursele necesare pentru încurajarea muzicii, pentru întemeierea unor instituţii insistent solicitate de imperativele cultivării artistice. Este adevărat că a susţinut, prin subvenţii nu prea îndestulătoare, orchestra simfonică din Bucureşti, conservatoarele şi, parţial, unele companii lirice. De asemenea, a acordat burse unor tineri înzestraţi pentru a se perfecţiona la conservatoare şi academii în străinătate şi, din cînd în cînd, a manifestat interes pentru iniţiative răzleţe, particulare. În calitate de ministru al Instrucţiunii Publice, Spiru Haret a fost unul dintre factorii pozitivi ai vieţii culturale, înţelegînd rostul muzicii, sprijinind-o pe cît a fost posibil în condiţiile de atunci. Meritul său primordial se pare că nu se rezumă la ajutorul oferit cu generozitate şi solicitudine faţă de George Enescu, contribuind la procurarea unei viori Stradivarius, gest care l-a bucurat într-atît pe virtuozul român încît într-o scrisoare mărturisea ... „sufletul ţării vibrează în ea“[1] ... ci, mai ales, acela de a decreta, de a legifera introducerea orelor de muzică în învăţămîntul general, în licee, făcînd posibilă traducerea în practică a aforismului lansat de către D. G. Kiriac: „Soarta muzicii în şcoală se hotăreşte“, ceea ce însemna că, în concepţia sa, şcolii îi revenea misiunea apelării la puternicul limbaj al artei sunetelor pentru formarea caracterului, a personalităţii umane, pentru cultivarea generaţiilor tinere.

Cu toate acestea, oficialităţile vremii nu au putut rezolva însurmontabilele probleme ale vieţii muzicale, bunăoară ale Operei Române şi, implicit, asigurarea debuşeului scenic al artiştilor lirici care erau astfel nevoiţi să se angajeze în străinătate, în ţară neexistînd certitudinea afirmării profesionale. Nici compozitorii nu au beneficiat de sprijinul material al Statului, ceea ce nu a fost de natură să impulsioneze creaţia. Mai mult, apare corectă ideea că tot ce s-a realizat în această etapă istorică, şi împlinirile sînt evidente, s-a datorat ardoarei cu care au muncit compozitorii, precum şi iniţiativelor particulare ale unor muzicieni şi melomani ce-şi dădeau seama de necesitatea mesajului ei. Revistele vremii consemnau cu multă amărăciune dezinteresul Statului pentru destinele muzicii. Decurge de aci dezvoltarea spontană a vieţii muzicale născută din entuziasm, fără a avea o temelie solidă şi nici o largă sferă de cuprin-

[1] Enescu, George. *Scrisori*, vol. I. Ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, 1974, Edit. muzicală, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

dere, ce adeseori se solda cu căderi spectaculare ce prilejuiau momente de descurajare, generînd deziluzii și scăderea entuziasmului.

Înfruntînd opacitatea autorităților refractare, adeseori insensibile la fenomenul muzical, luînd în considerație artiștii doar după ce aceștia căpătau aureola de celebrități în străinătate și, nu trebuie scăpat din vedere că este epoca unor mari soliști vocali români care cutreierau lumea, culegînd laurii școlii lor de canto, la a cărei temelie a contribuit George Ștephănescu, marele animator al Operei Române, muzicienii, în pofida numeroaselor opreliști, continuau să-și mențină nealterat crezul în izbînda cauzei artei sonore românești. Edificator pentru strigătul de revoltă și durere al artiștilor nesprijiniți de oficialitate este intervenția lui Maximilian Costin din revista *Muzica*, intitulată grăitor: „*Fie-vă milă de arta noastră*", din care spicuim: Oameni mari ai țării, opriți-vă o clipă din goana în care v-au aruncat trecătoarele idealuri pămîntești, ascultați și credeți că ne e rușine să vă spunem că în artă se oglindește sufletul unui popor; că o țară trăiește și se înalță numai prin arta ei; că tot ce ne-a rămas din popoarele dispărute în decursul mileniilor sînt numai vestigiile artistice . . .

Oameni mari ai țării, luați aminte la durerile și lipsurile artei și artiștilor, fii vitregi ai neamului!"[1]

Apelurile, strigătele de revoltă ale muzicienilor, deși rămîneau fără ecou, arareori se soldau cu demobilizarea muzicienilor. Indiferent de sprijinul oficial, ei perseverau în acțiuni menite să contribuie la propagarea gustului artistic, încrezători în steaua muzicii care nu înceta să strălucească, în pofida dificultăților materiale și opacității intelectuale.

Credința care-i însuflețea izvora din legătura strînsă cu viața poporului, din identificarea cu imperativele majore ale epocii. Momentele de seamă istorice și sociale ale acestei perioade au găsit muzicienii la datorie, purtînd în forme specifice artei lor mesajul solidarității umane, chemările patriotice la luptă pentru libertate și dreptate. Muzicienii au desfășurat în zilele primei conflagrații mondiale o fructuoasă activitate concertistică, avînd în persoana lui George Enescu un ilustru animator care a înjghebat o excelentă orchestră simfonică la Iași, reunind cele mai mari talente naționale, menținînd încrederea în victorie prin concerte de o deosebită valoare interpretativă, după cum rezultă din mărturiile vremii. Enescu a fost acela care, cu vioara, a colindat spitalele alinînd cu cîntul său durerea răniților, strecurîndu-le în suflet dragostea de viață și speranța că viitorul luminos este aproape.

Muzicienii au luptat și cu arma în mînă pe cîmpul ostilităților, la Mărășești, Oituz, plătind cu sînge dragostea de țară. Compozitorii și-au manifestat talentul și în cîntecele patriotice care au avut rezonanță puternică în conștiința contemporanilor, datorită elanului melodic, caracterului mobilizator. În zilele grele ale războiului, muzica și-a exercitat efectul tonifiant, alinînd suferințe și îmbărbătînd voințele. Paradoxal, tocmai în acele momente s-a simțit, ca niciodată, nevoia de cîntare, concertele erau ascultate cu piozitate, muzicienii erau prețuiți ca niciodată. Mai mult, datorită amploarei luate de conflict, decretării stării de război în multe state europene, muzicanții români, în-

[1] Costin, Maximilian. *Fie-vă milă de arta noastră*. În: *Muzica*, II, 2, București, 1919, p. 49—50.

Scanned with OKEN Scanner

deosebi artiştii lirici, au fost nevoiţi să se întoarcă acasă, punîndu-şi talentul în slujba ţării, a propagării muzicii. Astfel, reprezentaţiile de operă, recitalurile cunosc o impulsionare al cărei rezultat s-a concretizat în sporirea prestigiului muzicii româneşti şi recunoaşterea talentelor reale de care dispuneam, uneori talente neluate anterior în seamă.

Războiul a lăsat urme adînci în inimile compozitorilor, dovadă fiind paginile simfonice ce reflectă dramatismul încleştării, avîntul eroic sau nostalgia vremurilor de linişte şi pace. Nu numai sensibilitatea creatoare a fost confruntată cu stări nemaicunoscute, ci însăşi conştiinţa civică, sentimentul naţional. În clipele de restrişte, în minutele în care primejdia îşi exercita forţa telurică, muzicienii, ca şi întregul popor, au simţit nevoia înfrăţirii, unităţii naţionale, pentru care au luptat neprecupeţind sacrificiul şi abnegaţia, pentru care au compus partituri de referinţă.

După realizarea unităţii naţionale prin actul de la 1 decembrie 1918, care a împlinit visul secular al românilor transilvăneni de a se contopi cu ţara, entuziasmul a fost puternic pe toate planurile, soldîndu-se în anii următori cu un avînt nemaiîntîlnit în sfera muzicii. Acestui avînt îi corespunde reprofilarea vieţii muzicale, instituţionalizarea Operei Române la Cluj şi Bucureşti, încununînd o dramatică existenţă şi mai ales un vis al cărui promotor fusese G. Ştephănescu. Este adevărat că prea multe mutaţii în viaţa muzicală nu s-au petrecut, dar, pe plan moral, pe planul artistic propriu-zis, cîştigurile au fost imense. Mai înainte de toate se cuvine evidenţiat examenul de conştiinţă pe care l-au făcut muzicienii, în primul rînd compozitorii care şi-au confruntat părerile asupra specificului muzicii româneşti în paginile revistei *Muzica*, în 1920 şi 1921, ajungînd la concluzii, mai limpezi ca oricînd, că există o muzică românească, a cărei robusteţe derivă din pecetea originalităţii provenite din spiritualitatea poporului român. Ancheta *Muzicii* a însemnat enorm pentru destinele creaţiei muzicale autohtone de după 1920, de după înfiinţarea Societăţii Compozitorilor Români, act care a avut loc în noiembrie, din iniţiativa lui Constantin Brăiloiu şi Ion Nonna Otescu, sub patronajul lui George Enescu. Momentul edificării Societăţii Compozitorilor Români nu a avut un mare răsunet, nefăcîndu-se cu tapajul caracteristic. Dar, pe cît de liniştită a fost geneza, pe atît de tumultuoasă ve deveni activitatea Societăţii în anii care vor urma, exercitînd un rol foarte activ în sprijinul creaţiei naţionale, ceea ce, cum se şi sconta, a dus la înflorirea genurilor, la apariţia a numeroase partituri noi, de valoare superioară.

Ancheta din *Muzica* şi însăşi fondarea Societăţii Compozitorilor Români au decurs firesc din comandamentele sociale şi estetice care nu mai tolerau stările de lucruri existente, nu mai legitimau o anume confuzie care se menţinea în orientarea compozitorilor. Anii războiului şi unirea Transilvaniei au constituit un examen sever pentru compozitori, mai exact pentru aceia care nu înţeleseseră imperativul slujirii artei naţionale în forme limpezi, directe, eficiente. Nihilismului, indiferentismului, universalului muzical i se opun tendinţe diametrale care reclamă revizuirea poziţiilor şi înţelegerea că fiinţa muzicii profesioniste autohtone depinde numai de acceptarea principiului racordării creaţiei la mediul românesc, la sensibilitatea latină caracteristică, la melosul popular. Desigur, numărul creatorilor care nu aveau clară concepţia specificităţii naţionale ca şi a însufleţirii artei la temperatura înaltelor aspiraţii

Scanned with OKEN Scanner

românești era neînsemnat, chiar în faza anterioară anului 1920, formația lor componistică era într-o stare de devenire. Acumulările se țineau lanț, iar momentul saltului valoric încă nu survenise. Tocmai aici este miezul problemei, ceea ce se petrece în 1920—1921 în mentalitatea compozitorilor români este conștientizarea necesității social-istorice a originalității românești, stilul muzical nemaiputînd fi unul oarecare, încropit din ceea ce cade de la masa altora, ci unul propriu, perfect individualizat prin racordare la melodia populară. În realizarea acestui ideal, efect al unor îndîrjite polemici, se distinge cu ușurință închegarea unui front comun, dobîndirea unei unități stilistice care este platforma națională, într-o diferențiere ce permitea cîmp larg valențelor individuale.

PREDOMINAREA ORIENTĂRII NAȚIONALE

În baza acestor considerente, perioada 1898—1920 se impune în istoria muzicii românești prin procesul cristalizării și afirmării esteticii naționale, făurirea unui stil original, aflat într-o perpetuă devenire, ceea ce favorizează prezența unor tentative insuficient de limpezi, a unor concepții sau principii străine, prea puțin asimilate critic, a unor oscilații care pendulau în jurul unor false direcții.

Cînd ne gîndim însă că perioada oarecum incriminată este de fapt epoca lui Enescu, el însuși oscilant în găsirea adevăratului său drum și implicit al drumului muzicii românești, epoca lui Kiriac, Vidu, Cucu, Brediceanu, Otescu, Castaldi, Alessandrescu, Cuclin, T. Popovici, ca și a precursorilor încă în plină activitate creatoare, Dima, Caudella, Mureșianu, Ștephănescu, Dimitrescu, vom înțelege că, în pofida dibuielilor, a tributurilor plătite unor mode și direcții ademenitoare, muzica românească cunoaște o fază ascendentă, soldată cu însemnate împliniri. Adăugăm la aceasta că în aceeași etapă se înscriu și personalități celebre în domeniul artei interpretative, ca și unii critici și muzicologi ori compozitori cu preocupări în acest domeniu, cu o prodigioasă activitate, grefată pe idealul emancipării muzicii noastre. Numai astfel vom înțelege dimensiunile acestei faze în evoluția în spirală a muzicii noastre.

Nu vom încheia rîndurile acestea cu rostul de a trasa orizonturile muzicii noastre în prima fază a erei enesciene înainte de a enunța o idee extrem de importantă pentru înțelegerea prestigiului ei: afirmarea universalității manifestate concret prin prezențe în afara hotarelor țării. Procesul emiterii unor unde în exterior nu este nou și s-a conturat în anii afirmării școlii naționale muzicale românești, în epoca precursorilor. Acum, acest proces se amplifică, mai ales datorită lui George Enescu, mesagerul numărul unu al artei noastre interpretative, auzit în centrele muzicale europene cu o frecvență caracteristică numai virtuozilor. Enescu are însă calitatea de a impune tipul nou de artist interpret, în profilul căruia intra stăpînirea perfectă a mai multor ipostaze interpretative. A fost un genial violonist, dar în egală măsură, un reputat pianist, dirijor și muzician de cameră, căutat de celebri artiști. Cîntînd în compania unor celebri muzicieni, la Paris cu Ed. Colonne, Claude Debussy, Jacques

Scanned with OKEN Scanner

Thibaud, Pablo Casals, Alfredo Casella, G. Pierné, Gabriel Fauré, Richard Strauss, Felix Weingartner, J. Salmon, André Messager, Magda Tagliaferro, Marcel Ciampi, Pierre Monteux; la Berlin cu J. Ribicek, Ernst Kunwald, Eduard Risler, Ernst Wolf; la Petersburg cu A. Zilotti, A. Ipolitov-Ivanov; la Strasbourg cu Hans Pfitzner; la Bilbao cu R. Dumesnil; la Budapesta cu Oscar Nedbal; la Lausanne cu Ernest Ansermet. A concertat la Londra, Amsterdam, Stockholm, Budapesta, Geneva, Zürich și în alte orașe europene.

Compozițiile lui Enescu figurează în programele orchestrelor simfonice europene, iar din ianuarie 1911, cînd Gustav Mahler prezintă publicului newyorkez *Suita I pentru orchestră, op. 9*, partiturile lui Enescu vor fi adeseori interpretate în marile orașe americane. Fără teamă de a greși, se poate susține că Enescu — compozitorul circula la fel de mult ca și Enescu interpretul, ducînd mesajul muzicii românești. Nu arareori creației lui Enescu îi sînt consacrate seri întregi, fapt ce-l face pe un cronicar anonim al revistei *Muzica*, în 1909, să scrie: „E o mare fală pentru un compozitor ... de a putea da, într-un centru ca Parisul, o atitudine exclusiv compusă din operele sale; această fală se răsfrînge și asupra patriei sale".[1]

Soliștii instrumentiști, de asemenea, au intrat în circuitul valorilor europene, numele lor figurînd constant pe afișele ce anunțau recitaluri și concerte. Bucureștiul și alte cîteva orașe românești erau vizitate de personalități de vîrf ale artei interpretative. Cîntăreții noștri s-au remarcat în mod deosebit, fiind oaspeții permanenți sau stagiari ai marilor scene lirice: *La Scala, Grand Opéra, Covent Garden, Balșoi Teatr, Metropolitan, Opera House, Opera din Viena, Opera din Buenos Aires, Bayreuth*. Fiind cotați printre cei mai înzestrați artiști lirici, cîntăreții noștri nu erau musafiri ocazionali, ci elemente de bază în trupe itinerante și garnituri ce prezentau lucrări în premieră absolută, ca Darclèe în *Tosca* de Puccini. Nume ca Elena Teodorini, Ion Dimitrescu, Nuovina, Eufrosina Cuza, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Zina de Nori, Aurelia Chițu, Olimpia Mărculescu, N. Leonard și alții au contribuit în mare măsură la afirmarea muzicii noastre peste hotare, au dus faima României în cele mai selecte medii, demonstrînd talent, măiestrie și civilizație; contactele lor cu celebritățile lumii artistice, compozitori, pictori, regizori, dirijori și cîntăreți, cu impresionante cărți de vizită, au fost de natură să impună definitiv și autoritar prestigiul artei noastre muzicale.

Lăutarii au fost în permanență în metropolele Europei, cîștigînd elogiile unui larg public, dar și ale specialiștilor.

Revenind la prezența creației noastre muzicale peste hotare, în afara creației lui Enescu, sînt de notat cîteva fapte grăitoare pentru percutarea ei. Uvertura *Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu se cîntă adeseori în concertele de la *Ana-Hoff* din Viena, dirijate de Ziehrer; fanteziile simfonice de Caudella sînt de asemenea prezente în repertoriul aceleiași orchestre în 1903, ca și în concertele orchestrei conduse de Labitski la Karlsbad și Frenkler la Dresda. Preludiul operei *Petru Rareș* se cînta la Teatrul de Marigny din Paris, în concertele lui Lèry. Opereta *Crai nou* s-a cîntat la Viena în 1903, în cadrul cercurilor românești. Creațiile lui Stan Golestan răsună adeseori la Paris, mai ales în primul deceniu al veacului; Rapsodia *Dîmbovița*, *Sonata pentru*

[1] *** *Românii noștri în străinătate*. În: *Muzica*, II, 3, decembrie, 1909, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

vioară și pian în mi bemol major, *Cîntece populare românești*; *Schițele simfonice pentru pian* de I. Scarlatescu au fost adoptate de Ferucio Busoni pentru clasa lui de la Academia de muzică din Berlin; ele erau cîntate și în Conservatoarele din Paris, Viena, Leipzig. Cîntecele lui T. Brediceanu sînt programate în 1906 la Budapesta. În 1909, deci la doi ani de la creare, la Rostock are loc prima audiție a poemului simfonic *Marsyas* de A. Castaldi. *Acteon* de A. Alessandrescu e prezentat la Paris de Gabriel Pierné, la 6 martie 1920. Enescu a fost invitat să dirijeze, în decembrie 1919, la Lyon, un concert integral de muzică simfonică românească pe care-l concepe astfel: *Acteon* de A. Alessandrescu, *Suita* de M. Jora, *Scherzo* de D. Cuclin, *Dansul trestiilor* și *Dansul lăcustelor* de I. N. Otescu. În domeniul operei e de reținut că *Marioara* de G. Cosmovici s-a reprezentat în 1913 la Viena, iar la Boston, în 1905, s-a jucat *Haiducul* de O. Bimboni.

Privitor la antenele muzicii noastre se mai pot spune și alte lucruri, edificatoare pentru prestigiul ei crescînd. O. Spirescu, în calitate de impresar al unei trupe de operă, se află la Boston în 1909. Raoul Günsbourg a ajuns impresar, director al operei din Monte Carlo, dînd acestei instituții o deosebită strălucire, angajînd nume lirice din cele mai ilustre, inclusiv cele românești. El e și autorul mai multor opere, între care *Manole* (cu libret de Jean Lahovary), care a văzut lumina rampei la 17 martie 1918. O altă operă cu subiect românesc a fost semnată de Ermanno Wolff Ferrari, pe libretul Elenei Văcărescu: *Cobzarul*, care s-a jucat pe mai multe scene. În sfîrșit, maestrul de balet Grigore cavaler de Pantazi e autorul a numeroase librete coregrafice și montări de răsunet, între care baletul *Prometheu* de Beethoven — la Praga, în 1912, și baletul *Nippes*, care se juca la Viena.

Desigur, unele din creațiile sau numele de circulație în acei ani deci, oarecum reprezentative, astăzi aparțin de domeniul memoriei, arhivelor și, ca atare, nu spun prea mult. Le-am reținut pentru a demonstra un fenomen care a fost mult mai amplu susținut decît l-am creionat aci și, totodată, apărea necesar pentru a ilustra că nu numai Enescu și nu numai marii noștri cîntăreți și pianiști au fost mesagerii externi ai artei noastre muzicale. În acest fel, apare clar că școala românească de creație și interpretare, într-un cuvînt școala noastră muzicală, era o prezență activă nu numai în țară, fiind cunoscută și recunoscută ca atare.

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENTELE PERIODIZĂRII

Ca limită superioară a epocii romantice în muzica noastră, în volumul precedent al *Hronicului...*[1], a fost propus anul 1918, anul încheierii războiului şi al formării statului naţional român unitar prin unirea Transilvaniei, la 1 decembrie, şi a Bucovinei cu patria mamă România, rezultat inevitabil al luptei seculare pentru dezrobire şi libertate. Propunîndu-se găsirea unei periodizări mai adecvate specificului artei sunetelor din ţara noastră, am ajuns la concluzia că se justifică mai bine anul 1920, anul fondării Societăţii Compozitorilor Români, înfiinţării Operei din Bucureşti ca instituţie de stat, anul revizuirii *Simfoniei a III-a* de George Enescu, în sfîrşit, anul dezbaterii în revista *Muzica* a problemei specificităţii muzicii româneşti, cu repercusiuni majore asupra orientării creaţiei. Opţiunea pentru 1920, ca graniţă avansată a romantismului muzical românesc, poate fi pusă sub semnul întrebării, deoarece este dificil să se delimiteze cu stricteţe ce este şi ce nu este romantic, putîndu-se demonstra că şi după respectivul an se preling ramificaţiile sale tardive, la fel cum anterior se cristalizase stilul impresionist în creaţia autohtonă, subminînd tentativa demarcării liniei de frontieră. Împlinirile lui 1918, de amplă rezonanţă politică şi socială, au gravat urme adînci în conştiinţa epocii, explicînd de ce evenimentele muzicale, a căror temelie a fost pusă ulterior, au purtat cu pregnanţă reverberaţiile Marii Uniri şi instaurării păcii, permiţînd oamenilor să-şi canalizeze energiile pe făgaşul muncii constructive, în folosul propăşirii naţionale.

Pe frontul edificării şi creaţiei muzicale se înregistrează în 1920 succese de seamă, evident, pregătite cu mult înainte de către spirite clarvăzătoare, în focul unor ascuţite confruntări ce au repercusiuni marcante în etapa secventă. Din această cauză, ne apare justificată stabilirea lui 1920 ca punct car-

---

[1] Cosma, L. O. *Hronicul muzicii româneşti*, vol. IV. Bucureşti, 1976, Edit. muzicală, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

dinal în evoluția muzicii românești, el încheind perioda precursorilor care au făurit școala muzicală națională, a lui Enescu și a contemporanilor lui care au impus-o pe plan universal, inaugurînd totodată o nouă perioadă, superioară, ce coincide cu etapa orientării mai hotărîte spre realizarea stilului național prin apelarea la metoda generalizării parametrilor melodiei populare.

Anul 1920 încheie așadar a doua fază a curentului romantic din muzica românească, după care se vor evidenția roadele unor preocupări pe linia modernizării limbajului, în perioada interbelică, afirmîndu-se un stil românesc mai pregnant, mai pur, mai robust, datorită surselor folclorice directe și, totodată, mai contemporan, prin tehnicile componistice aflate în imediata vecinătate a celor mai noi descoperiri.

Natural, oricare an ales pentru indicarea punctului terminus al unui curent poate fi susceptibil de corectări, deoarece se găsesc oricînd suficiente argumente pentru a-l infirma. Totuși, după ancheta revistei *Muzica*, după semnarea, la 2 noiembrie 1920, a actului de înființare a Societății Compozitorilor Români, apar pe orizontul stilistic al muzicii românești semne noi, suficiente pentru a ne îndreptăți să sesizăm „era nouă", despre care vorbea chiar atunci Nicu Caravia deși, cum se va arăta, nu prea întemeiat, referindu-se la *Simfonia III* de Enescu. „... consider începutul adevăratei *ere noi* și *definitive* în muzica *modernă română* numai cu *Simfonia a III-a* a lui George Enescu".[1] Neîndoios, această simfonie reprezintă chintesența stilului enescian de pînă atunci, o sinteză a căutărilor sale din paginile simfonice și camerale anterioare, vestind principii ce se vor edifica în partiturile următoare, mai întîi în tragedia lirică *Oedip*, preocupîndu-i gîndirea din 1909, dar la care lucrează decisiv din iulie 1921. *Simfonia a III-a*, privită fenomenologic, în contextul creației lui Enescu, este atît o vestitoare a unei „noi ere", deși, numai într-un anumit fel poate fi considerată astfel, cît, mai degrabă, încununarea unui sfîrșit de eră, cu atît mai mult, cu cît simfonii nu va mai compune (excepție *Simfonia de cameră, op. 33*, terminată după mai bine de trei decenii; *Simfoniile IV și V* rămînînd în faza de schițe), prin excelență romantică, în pofida tentațiilor neoclasice și impresioniste. N. Caravia sesizase o gîndire simfonică cu puternice rezonanțe modale în *Simfonia a III-a*, care-l făcea să creadă că se află în fața unui început. El nu avea cum să prevadă evoluția lui Enescu în celelalte compoziții. Comparativ cu ceea ce aduce nou partitura *Oedip, op. 23*, *Sonata I pentru pian în fa diez major, op. 24* și *Sonata a III-a pentru pian și vioară, op. 25*, *„în caracter popular românesc"* se poate spune că stilul simfoniei, cu toate elementele noi pe care le afirmă — concepție, dramatism, unitate tematică, construcție arhitecturală — este mai aproape de partiturile anterioare, de *Simfonia a II-a în la major, op. 17*, bunăoară, decît de *Sonata a III-a*. Iată de ce *Simfonia în do major* încununează o etapă a propriei sale creații, dar nu numai, ci o etapă importantă a muzicii românești care, la modul general, poate fi considerată romantică.

Evidențierea celor mai semnificative momente ale acestei perioade a muzicii românești, 1898—1920, nu poate fi inaugurată decît prin Enescu, deoarece istoria este ierarhică, personalitatea sa de compozitor și interpret s-a impus de-

[1] Caravia, Nicu. *Muzica Românească*. În: *Muzica*, II, nr. 3, București, ianuarie 1920, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

finitiv înlăturînd orice rivalitate, acționînd din cînd în cînd, cu eficacitate asupra mișcării muzicale autohtone, impulsionînd-o dinamizînd-o. *Poema Română* a rămas viu întipărită în memorie, prin intensitatea reverberațiilor primei audiții. Autoritatea lui sporea cu fiecare nouă lucrare, căpătînd contururi pregnante odată cu prezentarea *Rapsodiilor Române, op. 11 nr. 1 și nr. 2*, însoțite, în același concert al orchestrei Societății Filarmonice din București, de *Suita I pentru orchestră, op. 9*. Lui Eduard Caudella i se execută la 1 decembrie 1900, de către trupa Operei Române, opera romantică *Petru Rareș*, înscriind în analele mișcării noastre lirice o dată marcantă. Dimitrie Georgescu-Kiriac pune bazele Societății corale „Carmen" în 1901, care va deveni un focar de răspîndire a cîntecului românesc înveșmîntat în straie măiestrite, un ferment al vieții culturale bucureștene, inclusiv concertistice. La Paris, în 1902, Enescu fondează un cvartet care va desfășura o bogată activitate interpretativă. *România Musicală*, prestigioasa revistă a lui C. M. Cordoneanu, ce continuă să fie editată, din 1890 își va înceta apariția după cincisprezece ani de existență, în 1904, un alt critic, Juarez Movilă, tipărește din octombrie 1902, pînă în mai 1904, *Gazeta Artelor*, revistă de mare curaj, susținînd ideea artei pentru popor. Anul 1903, 8 decembrie, aduce încetarea din viață a lui Gavriil Musicescu, clasicul artei corale, dirijor, animator și temut partener de discuții publice cu caracter teoretic. La conducerea Conservatorului din București se află, din 1904, timp de cincisprezece ani, Dimitrie Popovici-Bayreuth, bariton de renume, propus de G. Dima, de numele căruia se leagă o etapă destul de luminoasă, cu toate punctele obscure inevitabile, cauzate de modestele condiții materiale, de care beneficia. Reorganizînd Conservatorul, imprimîndu-i o concepție modernă, noul director a luat decizii inspirate, între care aceea de înființare a clasei de compoziție, pentru care l-a invitat în 1905 pe Alfonso Castaldi, compozitorul și pedagogul care a contribuit la formarea unei pleiade de compozitori ce au putut sta alături de George Enescu.

Sesizînd disproporția în felul cum sînt echilibrate genurile în compoziție, A. Castaldi considera că muzica lirico-teatrală, corală și chiar camerală erau relativ bine reprezentate, domeniul simfonic fiind în schimb deficitar. Remediul propus de el era canalizarea fanteziei elevilor înspre partituri destinate orchestrei, îndemnîndu-i să abordeze cu curaj și dezinvoltură programatismul, să scrie ținînd cont de noile limbaje acreditate în domeniul componistic.

În creația muzicală, prin lucrări simfonice se evidențiază tendința asimilării tehnicilor noi și abordarea formelor complexe, monumentale orchestrale: Enescu — *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8* (1900), *Suita I pentru orchestră, op. 9* (1903), *Simfonia I op. 13* (1905); Castaldi — *Il giorno-Poema orelor* (1904), *Thalassa* (1906), *Marsyas* (1907); Golestan — *Simfonia în sol minor, in „stil românesc"* (1910), prima creație în acest gen avînd o specificitate declarată. Tiberiu Brediceanu culege melodii populare și valorifică o parte din ele în *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec*, poem muzical etnografic, prezentat cu succes la Sibiu, în 1905. În mișcarea lirică se impune în 1904 un eveniment: constituirea trupei lui Constantin Grigoriu, ce a activat în paralel cu Opera Română, supusă unor grele încercări, oferind publicului din capitală și orașele țării spectacole de frumoasă ținută artistică. Concertele camerale se țin lanț, avînd protagoniști

Scanned with OKEN Scanner

celebrități mondiale și soliști de frunte români. În mod deosebit se cuvine relevată activitatea din acești ani a Cvartetului „Carmen Sylva".

Anul 1906 prilejuiește sărbătorirea a patru decenii de la primul concert simfonic dirijat de Eduard Wachmann. Era momentul consemnării unor neobosite strădanii pentru promovarea gustului muzical, depuse de Ed. Wachmann, ale cărui merite sînt recunoscute, ceva mai înainte, chiar și de cei care l-au criticat ani în șir cu vehemență. Aniversarea a însemnat de fapt punctul de vîrf al activității dirijorului Wachmann, după care a urmat deznodămîntul inevitabil, cedarea baghetei violoncelistului Dimitrie A. Dinicu, orchestra schimbîndu-și denumirea după forul care o patrona: Ministerul Instrucțiunii Publice. De aici înainte, creația autohtonă începe să fie cu regularitate inclusă în programe, ceea ce avea un efect reconfortant pentru tinerii decișî să înalțe edificiul simfonic național. În 1906 se înregistrează un eveniment în mișcarea muzicală de amatori, întîlnirea la București, din inițiativa lui D. G. Kiriac, a corurilor românești de pretutindeni în *Festivalul coral de la Expoziție*, prilej de a-și demonstra valențele artistice, dar și credința în lupta pentru libertate națională, aflată într-o fază acută.

Gavriil Musicescu

Pentru muzicieni, răscoala din toamna anului 1907 a însemnat afirmarea solidarității cu masele înfometate țărănești transpusă în creație prin teme ce exprimau admirație și îmbărbătare: E. Caudella, *Adevărul și minciuna*, poem alegoric, iar Gheorghe Cucu, *Ursitoarea* pentru cor bărbătesc. Mihail Mărgăritescu, șeful muzicilor militare, dar și cunoscut critic, inaugurează în octombrie 1908 apariția revistei *Muzica* care-și propune, printre altele, în *Precuvîntare*... „prosperarea muzicei la noi", înțelegînd prin aceasta... „a lupta cu entuziasm pentru prosperitatea unei *Arte Naționale*"[1].

Din 1908, muzicianul maghiar Béla Bartók se dedică studiului muzicii populare românești, pregătește culegeri, valorifică cîntece și jocuri în compozițiile sale, elaborează studii, tipărește volume și întreține relații de prietenie (inclusiv corespondență) cu intelctuali români, aducînd o prețioasă contribuție la cunoașterea muzicii noastre.

Nu este oare un eveniment imprimarea cu concursul firmei Pathé a unor discuri cu muzică românească în interpretarea *Reuniunii române de cîntări* din Lugoj, dirijată de Ion Vidu? În acest fel, discul cu muzică românească începe să devină un mijloc modern de răspîndire a creației autohtone[2].

Un moment de răsunet a avut loc în 1911 la Blaj, cînd s-a aniversat semicentenarul *Asociațiunii pentru literatura și cultura poporului român*, prilejuind numeroase serbări ce au culminat cu două concerte conduse de Iacob Mureșianu, axacte mai ales pe compozițiile lui, inclusiv înscenarea baladei-oratoriu *Mănăstirea Argeșului*. Serbările *Astrei*, organizate anume în diferite orașe transilvănene, în temeiul unui program științific și cultural de o mare importanță, ofereau întotdeauna măsura dezvoltării artei românești, solicitînd creatorii și interpreții muzicali (adeseori bursierii asociațiunii) să dea glas aspirațiilor naționale. Fiind cea mai... „grandioasă manifestare a românismului din Transilvania înainte de Unire"[3], întrunirea de la Blaj și serbările susținute cu această ocazie au marcat un nou pas pe linia afirmării artei muzicale românești, afirmării rezistenței și crezului în vitalitatea poporului român.

În afara unei multiplane activități pe care George Enescu o prestează în acești ani, impunîndu-se aparițiile pe podiumul de concert, trebuie remarcate monumentalele partituri pe care le realizează: *Suita nr. 2, op. 20, pentru orchestră* (1920), *Simfonia nr. 2, op. 17* (1914), *Simfonia nr. 3, op. 21* (1918). I. N. Otescu dă la iveală în 1912 poemul simfonic *Narcis*, iar A. Alessandrescu, *Didona*, uvertură simfonică, înscrise pe linia programatică de esență impresionistă, conform direcției preconizate de A. Castaldi. După patru ani, A. Alessandrescu se impune prin *Acteon*, poem simfonic primit cu căldură de public. O pagină de referință o semnează D. G. Kiriac în *Liturghia psaltică* (1914), model de tratare savantă a cîntărilor religioase, reactualizînd inepuizabila forță artistică a unuia dintre cele mai bogate filoane ale muzicii noastre, demonstrînd, totodată, utilitatea, ca sursă de inspirație, a acestui uriaș rezervor.

Înființarea, din inițiativa lui George Enescu, a premiului și fondului național de creație, decernat întîia oară în 1914, a constituit un moment de ma-

---

[1] Mărgăritescu, Mihail. *Precuvîntare*. În: *Muzica*, I, nr. 1, octombrie, 1908, p. 1.

[2] Cosma, Viorel. *Ion Vidu*. București, 1965, Edit. muzicală, p. 99.

[3] Breazu, Ion. *I. L. Caragiale și Transilvania*. În: *Studii de literatură română și comparată*. Cluj, Edit. Dacia, 1970, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

xima însemnătate, urmărind încurajarea și lansarea tinerelor talente, stimularea morală și materială a creației românești. Premiul „George Enescu" a impulsionat creația instrumentală, simfonică, fiind adjudecat de iluștri compozitori de la noi. Instituirea acestui premiu național, amplu comentat, ar putea fi luat în considerație în periodizare, putînd justifica, prin reverberațiile sale în timp, începutul unei etape componistice.

Dintre evenimentele artei interpretative pot fi consemnate executarea la Ateneu, la 14 decembrie 1914, de către orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice sub bagheta lui Enescu și cu concursul coralei „Carmen", a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, capodoperă a artei muzicale, ce a răsunat în primă audiție la noi. A. Castaldi, în dorința dinamizării activității concertistice bucureștene, pune bazele Orchestrei „Tinerimea Artistică" în 1914.

Muzica românească înregistrează și momente dramatice. La 25 mai 1917 încetează din viață Iacob Mureșianu, fondatorul *Musei Române*, autorul unor partituri simfonice, vocal-simfonice și camerale. Ion Vidu și George Dima, luptători neînfricați pentru libertatea românilor din Transilvania și Banat, sînt întemnițați, în vara anului 1916 și respectiv 1917, de către autoritățile austro-ungare.

În zilele grele ale războiului, Enescu organizează la Iași o orchestră simfonică, ale cărei concerte au contribuit la întreținerea moralului armatelor și populației române puse la grea încercare. Dimitrie Cuclin, după ce se impusese prin *Scherzo* (1912), se evidențiază prin *Suita I, în sol minor*, pentru vioară solo (1918).

O nouă revistă *Muzica* se publică la București în 1916, tot sub direcția lui M. Mărgăritescu (pentru scurt timp), Maximilian Costin și I. Nonna Otescu. După o întrerupere, se reia tipărirea ei, *Muzica* contribuind la înălțarea prestigiului artei sunetelor românești, conform ideii: „Nu e o îndrăzneală de a crede că s-ar putea realiza într-un viitor apropiat, pe terenul artistic, ceea ce Viena realizase în trecutul muzical al Orientului? Că Bucureștii lui Anton Pann ar putea în curînd înlocui Viena lui Haydn?"[1]

În noiembrie 1919, Juarez Movilă editează „ziarul artistic săptămînal" *Curierul Artelor*, care-și propune drept țel să faciliteze „un raport mai strîns între arte și popor".[2] Atașată de cultura poporului, de arta satelor era și *Izvoraşul*, revista lui Gh. Dumitrescu-Bistrița, care a jucat un rol nelipsit de importanță în luminarea satelor.

Adevărul este că din 1919 se înregistrează o serie de mutații în viața muzicală. La conducerea Conservatorului din București vine Ion Nonna Otescu, decis să modernizeze procesul instructiv. Lupta pentru înființarea Operei Române ca instituție de stat își află apogeul în acești ani, cînd la București, la 4 septembrie 1919, se pun bazele asociației *Opera — Artiștii reuniți*, care apoi devine *Societatea lirică română — Opera*. Spectacolele ei au fost inaugurate cu *Aida*, la 17 martie 1920. Dar Opera Română, sprijinită de autorități prin subvenții, se realizează la Cluj, la 25 mai 1925, iar la București, mai

[1] Otescu, I. N. *Reapariția revistei*. În: *Muzica*, București, II, 1, noiembrie 1919, p. 1.

[2] Movilă, Juarez. *Ieri și azi*. În: *Curierul Artelor*, III, 1, București, noiembrie 1919, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

tîrziu. George Enescu o va deschide dirijînd *Lohengrin*, la 8 decembrie 1921. Mişcarea corală înregistrează apariţia formaţiei *Cîntarea României*, condusă de Marcel Botez, care debutează la 29 septembrie 1919. Cît priveşte activitatea concertistică a orchestrei Filarmonice, ea continuă cu şi mai multă intensitate după ce, în 1920, la pupitrul său apare un nume de primă mărime — George Georgescu, elev al lui A. Nikisch; el venea cu o frumoasă carte de vizită de la Berlin, unde dirijase orchestra Philarmonia.

Şi totuşi, evenimentul care polarizează mai mult atenţia se identifică în actul constituirii *Societăţii Compozitorilor Români* (2 noiembrie 1920), căpătînd valenţe simbolice prin aceea că adună laolaltă personalităţile creaţiei, le scoate din claustrare, le uneşte într-un organism profesional care, fără să se spună teoretic prea răspicat, era o forţă din ce în ce mai puternică şi conştientă de greutatea sa. Semnificaţia sa majoră derivă din principii creatoare pe care le preconiza, nu atît în statute sau rezoluţii ci în fapte — înălţarea palatului muzicii româneşti. Ţinînd cont că înfiinţarea societăţii survine după ampla anchetă a revistei *Muzica*, se poate bănui că actul organizării se prefigura ca o consecinţă a comunităţii de idealuri, constatate şi formulate cu acea ocazie. Astfel, societatea s-a edificat drept urmare a găsirii unui numitor comun care-i înaripa pe compozitori, anume susţinerea prin toate mijloacele, şi în primul rînd prin cele creatoare, a breslei, factor de promovare a artei naţionale.

Cronologia muzicală este aridă, atunci cînd e redusă la cîteva momente ce par mai semeţe decît altele. Adevărul este că fenomenul muzicii româneşti din primele decenii a fost extrem de complex şi sperăm că va fi astfel conturat şi în paginile ce urmează, dar restrîngerea sa avea rostul să evidenţieze, fie şi schematic, că perioada bogată în evenimente, în frămîntări perpetue, însoţite de o viguroasă luptă de idei, se defineşte printr-o muncă entuziastă canalizată spre culturalizarea poporului român, prin intermediul artei sonore.

Se naşte întrebarea dacă între polii care încadrează etapa nu se profilează evenimente pregnante capabile să justifice subetape. Dat fiind că între debutul lui Enescu şi fundarea Societăţii Compozitorilor Români sînt douăzecişidoi de ani, aşadar o perioadă relativ scurtă, cu greu se remarcă momente de vîrf, demne de o secvenţare a acestei epoci. Dacă ar fi să remarcăm posibilele culmi interioare, am ezita între anii 1904—1906, trupa lui C. Grigoriu, preluarea cîrmei Conservatorului de către D. Popovici-Bayreuth, festivalul coral prilejuit de Expoziţie, prezentarea unor creaţii care vor însemna inaugurarea unei direcţii noi. Apoi, ar îndreptăţi o remarcă evenimentele din anii 1912—1914, prin premiul naţional de compoziţie, executarea integrală a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven (14 decembrie 1914).

Stăruinţele noastre de a indica culmi interioare apar totuşi destul de palide, nu datorită evenimentelor înseşi, cît datorită dificultăţii de a le diferenţia ca importanţă. Hotărît lucru, toate momentele descrise capătă la o atentă observaţie dimensiunile unor piscuri de o altitudine variabilă în nişte limite care nu favorizează detaşările categorice. S-a văzut apoi că anumiţi ani sînt mai generoşi, că evenimentele se precipită şi, dispuse în formă de mănunchi, permit şi mai puţin trasarea unor linii demarcatoare. După 1918, se produc în lanţ evenimente de rezonanţă, avînd consecinţe în timp, dar care

pot fi considerate drept acumulări ce pregătesc punctul maxim al cheii de boltă stabilit în edificarea Societății Compozitorilor Români.

Procesualitatea ierarhică a evenimentelor oferă o gradație înscrisă pe axa de la simplu la complex, înlănțuind la mici distanțe verigi de aceeași speță, dar de intensitate sau importanță diferită. Astfel, pe linia mișcării corale de amatori, cu tradiție la noi în pragul veacului XX, se înscrie afirmarea coralei

Eusebie Mandicevschi

„Carmen", care evoluează ascendent, interpretînd la început cîntece populare prelucrate, iar după numai un deceniu, abordează cu competență lucrări dificile vocal-simfonice, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz. Saltul valoric se realizează în colaborarea lui Kiriac, dirijorul coralei, și Enescu, dirijorul nepermanent al orchestrei simfonice. În acest fel, Kiriac și corala „Carmen", care-și înscrie pe frontispiciu „cultivarea și răspîndirea muzicii în popor", nu s-au mulțumit doar să demonstreze, parafrazînd un cronicar, . . . „cum melodiile noastre naționale au ieșit din umbra

bordeiului şi au urcat treptele scenei . . ."[1], ci au ţintit mai departe, pentru a oferi numeroşilor ascultători marile creaţii universale. Nu este apanajul coralei „Carmen" cultivarea muzicii universale prin formele ei monumentale. Au făcut-o şi alte ansambluri, în primul rînd Reuniunile din Braşov şi Sibiu, dirijate de Dima, Mureşianu şi T. Popovici, dar performanţele atinse de „Carmen" par superioare, deoarece a beneficiat de alte condiţii şi de posibilitatea colaborării cu George Enescu.

Un arc evolutiv se înscrie şi în lupta pentru fondarea Societăţii Compozitorilor Români, ca să nu mai vorbim de extraordinarele energii consumate pentru supravieţuirea Operei Române. Numai un puternic entuziasm artistic dublat de un entuziasm şi mai puternic patriotic putea declanşa asemenea energii, care nu s-au potolit pînă la victoria finală ce coincide cu reglementarea statutului acestei bresle de către forurile oficiale. Revenind la Societatea Compozitorilor Români, sesizăm două trepte prealabile: înfiinţarea clasei de compoziţie la Conservatorul din Bucureşti, a cărei contribuţie la pregătirea viitorilor creatori a fost decisivă, şi premiul de compoziţie „George Enescu", care a catalizat ambiţiile, generînd an de an partituri numeroase şi, de ce nu, tot mai valoroase. De la consacrarea aproape anuală a unui mănunchi de compozitori şi pînă la organizarea într-o societate care să vegheze asupra destinului creaţiei, asupra intereselor lor nu mai era o distanţă.

Acumulărilor exterioare ale vieţii muzicale le corespund creşteri, deveniri, cristalizări interioare, în sfera creaţiei, urmare a unor confruntări, polemici, comparaţii, autoperfecţionări, aprofundări. Ar fi suficient în acest sens să ne gîndim la drumul ascendent al stilului enescian, luînd drept repere *Rapsodia Română nr. 1* şi *Suita I pentru orchestră*, despărţite doar de doi ani care, prin deosebirile structurale, ce se impun, par a fi din epoci diferite. În timp ce în *Rapsodia Română*, melodia populară domină autoritar prin metoda citării, în *Preludiul la unison* din suita menţionată, inventivitatea autorului se impune în prim-plan, atributele muzicii populare răzbat prin entităţi motivice, ethos, stil improvizatoric, caracter doinit etc., într-o factură de tip neoclasic, unde tiparele arhitecturale sînt magistral conturate. Din păcate, evoluţia ce se sesizează pregnant la Enescu nu apare la mulţi compozitori, deoarece nu vădesc preocupare pentru autodepăşire. Or, absenţa acesteia duce inevitabil la stagnare şi plafonare. Sub acest aspect se pot detecta în creaţia noastră două tipuri de creatori. Primul, compozitori ce evidenţiază un stil în devenire, înscriind o linie permanent ascendentă, prin asimilarea unor noi şi noi elemente folclorice sau tehnice universale. Aceşti creatori oferă partituri ce nu se repetă, în care noul şi prospeţimea vorbesc despre o gîndire creatoare iscoditoare, tinereţea spiritului acestor creatori se menţine în pofida înaintării vîrstei. Al doilea, compozitori care se afirmă spectaculos printr-un stil, dar care se osifică, rămînînd aceiaşi toată viaţa, neadmiţînd înnoiri pe considerentul că ceea ce fac este perfect reprezentativ. Asemenea compozitori înscriu o linie descendentă sau, în cel mai fericit caz, dreaptă. Partiturile lor se demonetizează treptat, deoarece stilul e lipsit de dinamism, de forţă primenitoare,

[1] C. A. *Concertul societăţii Carmen*. În: *România Muzicală*, XIV, 5, Bucureşti, 1 martie 1903, p. 37; *D. G. Kiriac*. Ediţie îngrijită de T. Moisescu, Bucureşti, 1973, Edit. muzicală p. 16.

de sevă regeneratoare. Protagoniștii acestui tip uitau un lucru simplu, vitalitatea creației apare direct proporțională cu efortul creator investit. Desigur, e mai comod să se mențină ceva, să se reia sub chipul unor formule deja verificate, decît să se caute altele care se lasă cucerite mai anevoie și al căror comportament, eficiență expresivă trebuie pregătite, verificate și stăpînite cu măiestrie.

Cînd actul componistic se realizează pornindu-se pe un făgaș eclectic, nemanifestîndu-se nevoia autodepășirii, adică a ieșirii din creuzetul fără orizont al lipsei de personalitate, atunci impostura și inutilitatea devin și mai evidente. Din păcate, alături de compozitori prin vocație au existat destui „creatori" de mică altitudine, susținuți prin forța unor împrejurări circumstanțiale, autori chiar și de opere, jucate pînă în străinătate. Muzica românească nu s-a recomandat însă prin aceștia, ci prin personalitățile care au înțeles sensul istoriei, cerințele epocii, sufletul românesc, ethosul melodiilor populare, exigențele muzicii moderne de la începutul veacului.

Din punctul de vedere al succesiunii generațiilor de muzicieni, se observă un fenomen interesant. Etapa se caracterizează printr-o vizibilă schimbare de ștafetă, manifestată prin suprapunerea, încrucișarea, supraetajarea generațiilor. Trăiesc și activează fondatorii școlii naționale: Ștephănescu, Dima, Caudella, Dimitrescu, E. Mandicevschi, Ed. Wachmann, cîțiva ani mai trăiesc Musicescu și Mureșianu[1]. Noile valuri sînt cel puțin trei: Vidu, Flondor, Kiriac, T. Popovici, Ciuntu, Scarlatescu, urmați de Enescu, Golestan, Castaldi, Brediceanu, T. Teodorescu și, apoi, de Cucu, Otescu, Alessandrescu, Cuclin, Zirra, Enacovici și alții. Fiecare generație de creatori, dublată de pleiada interpreților, aduce un suflu nou, deși nu întotdeauna unitar, idei proprii, preferințe stilistice față de anumite genuri și zone de inspirație. Tocmai cuantumul de noutate determină gradul actualității și rezonanței în timp a creației. Se află aici explicația de ce creația unor precursori activi, după 1900, nemaipurtînd stindardul direcției noi, trece pe un plan secundar, bucurîndu-se de stimă doar în virtutea aureolei căpătate de respectivul compozitor, întrucît stilul pare depășit, dintr-o altă epocă. Așa, bunăoară, *Concertul nr. 2 în sol major pentru vioară și orchestră* de Eduard Caudella, dedicat lui Enescu care l-a și prezentat în primă audiție, era dintr-o altă eră stilistică, lipsit de pregnanță și prospețime. În schimb, partiturile programatice din aceiași ani, semnate de Alfred Alessandrescu, erau vii, bogate în sonorități contemporane, care nu îndreptau privirile îndărăt ci înainte. Desigur, aceste realități țin de vîrstă, gust, educație muzicală, concepția fiecăruia, uneori grăitor expusă în articolele pe tema muzicii moderne. Caudella scria pe un ton nu lipsit de ironie, despre Richard Strauss, . . . „își permite prea multe libertăți și licențe. Pentru a gusta muzica și disonanțele dsale, trebuie să se nască urechi de o formă cu totul altfel construite de cum sunt ale noastre, spre a putea asculta și concepe cu liniște, fără a tresări, ce a compus dsa, mai ales în opera *Salomé*"[2].

[1] Vancea, Zeno în *Creația muzicală românească în sec. XIX—XX*. București, 1968, Edit. muzicală, p. 9—10, face o clasificare a compozitorilor pe generații, clasificare poate prea generală.

[2] Caudella, E. *Temperament, interpretare și frazare muzicală*. În: *Evenimentul* XVI, 265, 1908, 31 dec., p. 1; Caudella, E. *Cronici din trecut*. Ediție îngrijită de Ianca Staicovici, București, 1975, Edit. muzicală, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, Stan Golestan, relatînd *României Muzicale* noutăţile pariziene, explică pe larg *Aşa grăit-a Zarathustra* de R. Strauss, conchizînd: . . . „suntem pentru orice pas care conduce la o inovaţiune şi o experienţă folositoare“[1]. Într-altă parte se cerea introducerea compoziţiilor lui R. Strauss în repertoriul concertelor noastre simfonice, motivîndu-se: „Richard Strauss este compozitorul cel mai modern care se poate închipui, adesea poate fad, dar pururea interesant, pururea nou, niciodată repetîndu-se“[2]. De fapt, însuşi Caudella, după ce în repetate ori nu scapă ocazia să-l critice pe R. Strauss pentru disonanţele lui „dureroase“, cînd, în 1918, are prilejul să-i asculte *Suita pentru pian şi violoncel op. 6*, declară, e adevărat, cam tîrziu, că „s-a împăcat cu totul cu acest mare compozitor (şi pe terenul acesta nu din cale-afară ultra-modernă şi ultra-excentrică . . .)“[3].

Asemenea opinii au darul să indice diversitatea poziţiilor în chestiunea muzicii moderne, să arate că unul dintre cei mai controversaţi compozitori ai epocii avea adversari şi partizani în rîndurile muzicienilor noştri, exercitînd, probabil, ceva mai mult decît un simplu interes.

Diferenţieri sensibile sînt detectabile şi în atitudinea compozitorilor faţă de graiul muzicii populare, atît în privinţa straturilor şi genurilor la care se apelează, cît şi a modalităţii în care sînt valorificate. Desigur, îi avem în vedere pe aceia care au preţuit cîntecele şi jocurile româneşti, preluîndu-le într-un anume chip în creaţia lor. Dar despre aceasta, ceva mai tîrziu.

Dacă ar fi să precizăm importanţa acestei perioade într-un sens mai general, să stabilim prin ce se impune în traiectul istoric, ar trebui să invocăm împliniri pe compartimente. În creaţii, escaladarea simfonismului prin Enescu, iar apoi Castaldi, Alessandrescu şi Otescu; intensificarea specificului naţional în creaţia corală, datorită lui Kiriac, prin angrenarea substanţei ţărăneşti, ceea ce îi face pe mulţi să-l numească pe Kiriac drept muzicianul care a iniţiat direcţia autentic naţională. În interpretare, consemnăm reputaţia cîntăreţilor români pe marile scene lirice, ca şi prezenţa tot mai viu simţită a violoniştilor şi pianiştilor români în recitaluri susţinute în marile centre europene şi, în sens invers, turneele la noi ale celor mai marcante figuri de interpreţi vocali şi instrumentali. În acest fel, Bucureştiul, fiind vizitat de personalităţi ca Sarasate, T. Ruffo, Battistini, Tetrazzini, Thibaud, Casals, Kubelick, intră în circuitul curent al vieţii concertistice universale. Într-un alt plan, calitatea şi programele orchestrelor simfonice, spectacolele de operă şi operetă, concertele camerale şi corale sporesc vizibil, căpătînd adeseori strălucire, ceea ce pledează pentru un salt artistic calitativ.

Şi în domeniul gîndirii muzicale se cuvin relevate cîştiguri însemnate datorită maturizării muzicale, ilustrate de condeie curajoase: M. Cordoneanu, M. Mărgăritescu, M. Cohen-Linariu, H. Göring, M. Costin, A. Alessandrescu, I. N. Otescu şi mulţi alţii. Profunzimea ideilor, vigoarea opiniilor,

---

[1] Golestan, Stan. *Note din Paris*. În: *România Muzicală*, X, 3—4, Bucureşti, 1899, p. 29.

[2] Emp. *Concertele simfonice*. În: *România Muzicală*, XII, 6—7 Bucureşti, 1902, p. 228.

[3] Caudella, E. *Concertul dlui Breviman în Aula Universităţii*. În: *Evenimentul*, XXVI, 125, Iaşi, 1918, p. 1. Cf *Cronici din trecut*. *Op. cit.*, p. 181.

adeseori contradictorii, virulența tonului critic, preocuparea pentru calitatea manifestațiilor artistice, susținerea cu pasiune a muzicanților români sînt doar cîteva din caracteristicile care se reținu. În plus, muzica își găsește reflectare masivă în ziare, fiecare cotidian ținînd să consemneze în felul său o manifestare, chiar dacă era oarecare, apoi este epoca în care s-au publicat o serie de reviste muzicale (inclusiv cu caracter folcloristic), extrem de bogate, atît prin conținutul lor, cît și prin stilul colaboratorilor. În sfîrșit, istoriografia și folcloristica este în plină ascensiune, studiile lui T. T. Burada, colecțiile de melodii populare ale lui Brediceanu, Bartók sînt însemnate prin ineditul lor, prin metodele pe care le servesc, afirmînd direcții metodologice care vor căpăta notorietate. De bună seamă, discuțiile purtate, polemicile aprinse, postulatele formulate la adresa vieții muzicale, încercările de teoretizare, bunăoară, a modurilor populare, interviurile au fost de natură să pună probleme stringente, să le clarifice sau, pur și simplu, să le lanseze. Nu au lipsit nici materialele siropoase, sforăitoare, confuze, cronici de serviciu, articole ce trădau diletantismul. Totuși, din noianul titlurilor publicate se ridică somptuosul Panteon al gîndirii teoretice românești ilustrat cu generozitate de personalități, din păcate, prea puțin cunoscute, care însă nu mai pot rămîne în anonimat.

Este peremptoriu că o mare personalitate artistică are nevoie, pentru a-și etala clasa, de un mediu prielnic, de colaboratori vrednici de el. Străduința muzicienilor de a fi parteneri egali lui Enescu, deși țînteau poate prea sus pentru cadrul de atunci, avea darul să stimuleze virtuțile creatoare conform adevărului că o individualitate artistică proeminentă, prin exemplul, talentul și măiestria sa îi ridică și pe cei din jurul său. „E de necontestat că o stea a răsărit pe orizontul artistic al României — scria în 1900 compozitorul M. Cohen-Linariu. Chiar de pe acum strălucește ca un foc viu, înălțîndu-se pe drumul celebrității și al nemuririi"[1]. Ducînd mai departe sensul ideii acestor rînduri, putem susține că strălucirea artei lui Enescu s-a răsfrînt asupra întregului perimetru al muzicii românești, imprimîndu-i o lumină puternică, iradiantă, ce va avea reflexii în perioada următoare interbelică, perioadă mai bogată în realizări pe toate planurile, care-și datorează în bună parte altitudinea cuceririlor din primele două decenii ale acestui veac.

[1] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Concertul lui Gheorghe Enescu.* În: *Universul*, XVIII, 82, București, 1900, 24 martie, p. 2. Cf. Rădăcineanu Gabriela. M. Cohen-Linariu. *Cronici muzicale* (exemplar dactilografiat).

ORIZONTURILE ESTETICE ALE MUZICII ROMÂNEȘTI

SPIRITUL MILITANT AL ARTEI MUZICALE

Intrată în era simfonică, muzica românească de la confluența veacurilor XIX și XX dobîndește un prestigiu ce sporește concomitent cu succesele repurtate, în străinătate și în țară, de către mesagerii ei. Faima lui Enescu, Darclée, Elena Teodorini, Nuovina, Cella Delavrancea, Ion Dimitrescu, Aurelia Cionca, George Georgescu s-a răsfrînt binefăcător asupra muzicii însăși, imprimîndu-i autoritate, mărindu-i sfera de influență în ansamblul fenomenului cultural. Se înțelege tot mai lămurit forța ei mobilizatoare, educativă. În Transilvania încă robită, intonarea cîntecului *Deșteaptă-te, române*, un adevărat imn al renașterii naționale, ce răsuna la toate reuniunile românilor, trezea în inimi o avalanșă de sentimente, de accente patriotice ce căpătau imbolduri mobilizatoare. În preajma izbucnirii războiului, cînd Alfonso Castaldi a compus *La arme*, pe versurile prietenului său Ștefan O. Iosif, cronicarul revistei *Flacăra* nota că este un cîntec „... ce abundă în accente de solemnitate religioasă sau de energie virilă... purtînd... expresia cea mai intensă a zbuciumului și aspirațiilor noastre în aceste vremuri nesigure[1].

„E ceasul literaturii militante — scria N. Iorga în 1907 — și nu al literaturii pierdute în visuri mistice și în capricii imnale..."[2]

Identificîndu-se cu năzuințele românești, muzicenii, compozitorii au demonstrat că arta sunetelor este o necesitate vitală, dispunînd de un poten-

---

[1] * * * *Ecouri*. În: *Flacăra*, II, 13, București, 1913, 12 ianuarie, p. 104

[2] Iorga, Nicolae. *Educația națională și literatura militantă*. În: *Floarea darurilor*, vol. II, nr. 31, 28 oct., 1907, p. 482.

țial spiritual ce trebuia canalizat spre comandamente superioare. „Muzica nu mai este un lux, ci o necesitate“[1] avea să constate în 1908 criticul Mihai Mărgăritescu, iar Teodor T. Burada motivează același lucru invocînd argumente etice: „Muzica este o necesitate a sufletului, ea este una din cele mai plăcute distracțiuni, vorbindu-ne inimii și deșteptîndu-ne sentimentele cele mai nobile“[2]. Aceste considerente au fost făcute după ce s-a sesizat o schimbare de optică în privința muzicii, care a dus la apunerea timpurilor cînd apanajul cultivării acestei arte îl aveau străinii și lăutarii. Înțelegîndu-se menirea sacră a muzicii, aportul în modelarea caracterului uman, mesajul ei activ, profesiunea de muzician capătă mai mult credit, nemaifiind disprețuită, privită cu condescendență. Mentalitatea boierească refractară carierei de muzicant dispare treptat, deși condițiile exercitării acestei profesiuni erau dintre cele mai nebuloase, mai incerte și mai vitrege. Dovadă soarta tragică a zecilor de cîntăreți români care, negăsind angajament în țară, erau nevoiți să se îndrepte spre alte zări . . . .

Independent de această situație nefavorabilă, pe ansamblu se relevă un entuziasm specific momentelor de ascensiune, constructive, care a avut drept efect introducerea muzicii în preocupările curente, declanșînd o sete acută de frumos, care s-a accentuat după război. Explicația — avîntul caracteristic epocilor de renaștere materială și spirituală. După grozăvia generată de cataclismul mondial, omenirea căuta un refugiu, un suport moral, un remediu care să compenseze tensiunea bombardamentelor și suferințelor de tot felul. Acest refugiu apărea, potrivit lui Emil D. Fagure, . . . „în armonia meditației a orgelor de catedrale, în excesul ritmic al voluptății dancingurilor, în valurile melodiei și polifoniei vocale și instrumentale“[3].

Se întîlnesc însă nu numai asemenea atitudini pasive care semnalează rolul muzicii, acel semn distinctiv al civilizației unui popor, ci și postulate majore chemîndu-i pe artiști, pe muzicieni, să-și aducă obolul la cauza luminării poporului „spre noua viață“. Întrucît articolul în care se formulează un asemenea imperativ se intitulează *Socializarea artei*, este lesne să se înțeleagă ținta spre care se tinde: „Arta nu mai poate fi un lux și nici o finalitate fără intențiune, căci contribuind la rafinarea sentimentului, prin simbolizarea unitară și armonică a tuturor disonanțelor respingătoare și aparențelor efemere, cunoaște dispozițiunile morale mai delicate și mai nobile . . .

Artiști și scriitori, oameni de știință și educatori, deschideți cu o oră mai înainte ochii și luminați cărările spre noua viață ce se prevestește și poporului nostru“[4].

Așternîndu-și pe hîrtie puternicele impresii prilejuite de vizionarea „icoanei din popor“ *La Șezătoare* de T. Brediceanu, Octavian C. Tăslăuanu, mani-

[1] Mărgăritescu, Mihai. *Cîteva cuvinte asupra muzicei contemporane*. În: *Muzica*, I, 2, București, iulie 1908, p. 44.

[2] Burada, Teodor T. *Cum era privită muzica la noi în trecut*, În: *Arta Română*, I, 1—2, Iași, ianuarie-februarie 1908, p. 10.

[3] Fagure, Emil D. *Cultul muzicei*. În: *Izvorașul*, II, 5—8, Bistrița-Argeș, noiembrie-decembrie 1920, p. 17.

[4] Cadarsis, L. *Socializarea artei*. În: *Curierul artelor*, III, 13—14, București, 15—22 februarie 1920, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

festîndu-şi satisfacţia că s-a produs apropierea artei culte de cîntecele populare, defineşte astfel menirea artei, a muzicii ... „e chemată chiar, prin natura ei, să fie unul dintre factorii cei mai puternici pentru crearea unei solidarităţi naţionale şi sociale“[1].

Sînt frecvente vocile care, în mod deschis pledează pentru tendenţiozitatea artei, pentru servirea unui ideal pus în slujba maselor, conform părerii lui Alexandru Ciura care demonstra în 1903 ... „pentru un popor ca al nostru, numai arta tendenţioasă are drept de experienţă“ ...[2] Conştient de acest adevăr, Ion Vidu mărturisea cu satisfacţie, în 1905, că nu este posibilă o altă alternativă pentru muzicianul angajat în „cultivarea neamului românesc“. *Arta să se facă cu tendinţă*, zice un erudit de-al nostru; şi cînd fac recensiunea concertului *Carmen* la Lugoj trebuie să constat că dl Kiriac, profesor şi dirigentul acestei societăţi corale, în concertul prezentat la noi la 7/20 august a.c., a făcut «artă cu tendinţă»“[3].

Ion Vidu considera acel concert tendenţios, fiind „un tablou al prezentului şi o solie a viitorului nostru românesc ... este un ecou al inimilor curate româneşti, care ecou se abate de creştetul Carpaţilor ce formează frontiera politică dintre fraţi şi fraţi. Nu ascundem nimic ce voim să facem pentru cultivarea întregului neam românesc. Este barbar acela care s-ar cuteza să pună piedici progresului pe baza naţională şi dacă totuşi ar exista astfel de popor ori societate, atentatul său ar fi atentat la propria sa existenţă; căci de aici încolo nu are să mai domineze dreptul pumnului, ci a inteligenţei“. Concluzia lui I. Vidu era clară; Kiriac şi corala sa fac artă cu „tendinţă“, cultivînd un repertoriu naţional, clădit pe melodii populare. Nu este surprinzător că dirijorul şi compozitorul lugojan avea curajul să declare deschis lupta sa pentru trezirea conştiinţei naţionale, deoarece era deja călit în această bătălie, mărturie fiind acuzaţia pentru „delictul revoltei“ şi procesul ce i-a fost intentat de către autorităţile austro-ungare, sub acuzaţia de „aţîţare la răscoală“ prin publicarea armonizărilor corale: *Marşul lui Iancu* şi *Haideţi, fraţi!*[4]. Credinţa lui Vidu era nestrămutată că ... „popoarele (din imperiu — n.n.) îşi vor croi soarta lor prin progresul în cultură“[5].

Pătrunderea ideilor socialiste la noi în ţară, sub impulsul Revoluţiei din Rusia (1917), a găsit un cîmp prielnic şi pe tărîm muzical prin inserarea unor articole ce atrăgeau atenţia asupra încărcăturii sociale a artei, precum şi a poziţiei de clasă a artistului. Într-o fază primară a penetraţiei acestor idei, ele se oferă într-o formă indirectă, prin recenzii. Astfel, în *Muzica* din februarie 1920, Maximilian Costin, în articolele căruia rezonanţa socială este preg-

---

[1] Tăslăuanu, Octavian C. *La şezătoare*. În: *Luceafărul*, VII, 14, Sibiu, 15 iulie 1908, p. 339.

[2] Ciura, Al *Quo vadis?* În: *Luceafărul*, II, 1, Sibiu, ianuarie 1903 p. 2.

[3] Vidu, Ion. *Concertul „Carmen“ în Lugoj*. În: *Drapelul*, V, 93, Lugoj, 13/26 august 1902, p. 2; cf. *Excursiunea Societăţii corale Carmen peste munţi*. În: *Revista teatrală şi muzicală*, II, 13, Bucureşti, octombrie 1901, p. 182.

[4] *** *Ştiri scurte*. În: *România Musicală*, XV, 1, Bucureşti, ianuarie 1904, p. 68.

[5] Vidu, Ion. *Festivităţile corale din Timişoara. Impresii şi reflecsiuni*. În: *Drapelul*, 3, nr. 95 şi 96, Lugoj, 27 august 1903; Cosma, Viorel. *Ion Vidu*, Bucureşti, 1965, Edit. muzicală, p. 78—80.

Scanned with OKEN Scanner

nantă, recenzînd lucrarea lui André Lebey, *L'Art et le Socialisme*, arată: „Artiștii la rîndul lor trebuiesc însă să ia cunoștință de conștiința de clasă, să-și dea seama bine nu numai de aparențele vieții moderne ci și de realitățile ei profunde"[1].

Muzicienii, atît de intim legați de mișcarea corală, de plugari, meșteșugari, intelectuali, au cunoscut cruda realitate a țării noastre. O demonstrează tematica creației muzicale, întruchiparea sa artistică concepută în așa fel încît să poată beneficia de o audiență cît mai largă cu putință. Dar această realitate nu trebuie împinsă la extremă, deoarece indică și aspecte contradictorii. Este adevărat că au existat și muzicieni care trăind în mediul urban, în rîndul „elitei", priveau mai mult în afară, către centrele europene, spre a surprinde moda zilei în materie de muzică și, ca atare, n-au acordat atenție problemelor interne. Rîndurile acestora n-au fost prea dese, marea parte a muzicienilor provenea din familii nevoiașe, din medii ce favorizau contactul strîns cu păturile de jos, permițîndu-le cunoașterea realităților vieții românești. Hotărît lucru, mediul copilăriei, ambianța socială în care s-au format și au activat reprezentanții artei sunetelor și-a impus categoric pecetea asupra orizontului muzical, asupra sferelor de idei și stilului preconizat. Știm puține lucruri despre cercurile în care au activat anumiți compozitori, critici, interpreți; sub acest aspect, muzicologia are multe probleme de clarificat, dar un fapt apare însă cert, prezența în creația muzicală, chiar și în critică, a unor idei cu o pronunțată tentă politico-socială, ceea ce permite să se deducă și contactul cu cercurile muncitorești și socialiste. Creația lirică a lui Eduard Caudella poate fi invocată în această ordine de idei ca și corurile lui Kiriac, Vidu, Cucu ... Cît privește critica, Juarez Movilă pare să legitimeze cel mai mult aceste legături, soldate cu o poziție înaintată, militantă. El a avut un rol de frunte în organizarea profesional-politică a instrumentiștilor, fiind unul dintre promotorii mișcării sindicaliste și tot el a fost organizatorul unor congrese, despre care vom vorbi mai tîrziu, menite să ducă la apărarea intereselor muzicienilor, la solidarizarea lor în luptă cu spiritul mercantil al impresarilor și diriguitorilor vieții artistice.

Este grăitor, pentru poziția estetică a lui Juarez Movilă, articolul program *Artele la noi*, unde deplînge cercul restrîns în care se cultivă artele, caracterul de clasă și necesitatea de a apropia muzica de păturile populare.

„... Mișcarea artistică la noi s-a învîrtit într-un cerc și pentru un cerc foarte restrîns.

Artele la noi au fost un apanagiu exclusiv al păturei de sus, mai mult sau mai puțin bogate, mai mult sau mai puțin culte.

Gloata celor 6 milioane este cu totul străină și îndepărtată de binefacerile educative și distractive ale artelor.

Pentru poporul nostru nu există artă. Pentru el nu se face nimic, pentru că ... n-are punga plină si ... fără bani, nu se face nimic la noi"[2].

Mai departe, autorul își propune să determine o mișcare pentru răspîndirea artelor „în stratele de jos ale populației". Evident, J. Movilă avea drep-

[1] C. M. *Cărți și reviste*. În: *Muzica*, II, 4—5, București, februarie-martie 1920, p. 205.

[2] Movilă, Juarez. *Artele la noi*. În: *Gazeta Artelor*, I, 1, București, 27 octombrie 1902, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

tate în general, totuşi, nu se poate admite că poporul nu avea deloc posibilitate să se bucure de frumuseţile capodoperelor muzicale, ştiind că în numeroase sate şi oraşe fiinţau reuniuni corale şi fanfare care întreţineau focul sacru al artei muzicale. Dacă J. Movilă, cînd îşi lansa aserţiunile, avea în vedere mişcarea lirică şi simfonică, atunci desigur că nu greşea deloc.

LEGĂTURA INDISOLUBILĂ A MUZICIENILOR CU VIAŢA POPORULUI

Diferenţierea socială stă la baza tezei lui Octavian Tăslăuanu, din 1908, asupra celor două culturi, a „domnilor" şi a „ţăranilor", delimitare întrucîtva prea categorică, deoarece straturi ale populaţiei destul de însemnate erau lăsate în afara acestor delimitări. Apoi, cultura „domnilor" era neapărat internaţională, în timp ce a ţăranilor — naţională. Articolul *Două culturi*[1], cu un puternic răsunet în presa epocii, a accentuat, o dată mai mult, extensiunea diapazonului stilistic al artei, care, în domeniul muzicii, se lasă mai anevoie delimitat. Aceasta deoarece este aproape imposibil să susţii despre concertele din sala Ateneului că erau audiate exclusiv de „stratele" înaltei societăţi şi nici că serile de muzică ale reuniunii din Braşov, spre exemplu, erau frecventate doar de clasele de jos. O asemenea interpretare se dovedeşte infructuoasă, rigidă şi neconcludentă. La fel, nu se poate spune că muzica ţărănească, transpusă în haine armonice în prelucrările lui Musicescu, Kiriac, Vidu şi T. Popovici, nu era gustată de către toţi iubitorii genului. Diferenţierea ar putea fi susţinută doar parţial, atunci cînd s-ar lua în considerare cercurile înalte bucureştene foarte restrînse care-şi manifestau gălăgios ostentaţia cosmopolită şi chiar dispreţul pentru rezonanţele folclorice din partiturile româneşti. Spre ilustrare, la concertul de inaugurare a Societăţii „Carmen"... „publicul destul de numeros, deşi highlife-ul nu s-a înjosit să onoreze cu înalta-i prezenţă un concert în care avea să audă cîntîndu-se în româneşte cîntecele româneşti..."[2]

Din fericire, progresul artei noastre componistice nu a putut fi influenţat de aceste cercuri restrînse, marele public a fost factorul numărul unu, care a ştiut să preţuiască tot ceea ce avea valoare artistică şi purta „sigil" naţional.

Compozitorii erau receptivi la cerinţele artistice ale claselor de jos, văzînd în viaţa lor o puternică sursă tematică..."

„Viitorul — scria Stan Golestan — aparţine compozitorului care, într-o nobilă creaţiune, va şti să transcrie totodată bucuriile umiliţilor şi durerile dezmoşteniţilor, a întregii omeniri care constituie sufletul anonim al unei ţări, şi care va redeştepta idealul inconştient şi misterios ce dormitează într-însa."[3]

---

[1] Tăslăuanu, Octavian. *Două culturi*. În: *Luceafărul*, VII, 4, Sibiu, 15 februarie 1908, p. 59—63.

[2] *** *Concertul Societăţii* „Carmen". În: *România Muzicală*, XIII, 1, Bucureşti, 1 ianuarie 1902, p. 5.

[3] Golestan, Stan. *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*. În: *Muzica*, II, 8—9, Bucureşti, mai-iunie, 1909, p. 288.

Scanned with OKEN Scanner

Pe linia indestructibilei fuziuni dintre artist și popor se axează George Dima care desfășoară o vie propagandă muzicală nu numai practic, în calitate de compozitor, solist vocal și dirijor, ci și teoretic, atunci cînd pledează pentru ca muzica să nu rămînă doar a celor ce i se dedică, indicînd... „să dezvoltăm această sublimă artă în popor..."[1] prin înființarea de reuniuni. Legătura cu pămîntul strămoșesc, cu oamenii lui o cere Dima compozitorilor care aspiră să dea glas expresiei specifice românești: „Eu cred că acei compozitori cari vreau să creeze o muzică superioară românească trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-i cunoască fiecare fibră din sufletul lui, să fie îmbibați de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor reuși să fie expresia artistică a neamului lor"[2]. George Dima nu este singur pe asemenea poziții și nici întîiul. În fond, ce reprezintă ideal lui D. Georgescu Kiriac dacă nu „cultivarea și răspîndirea muzicii în popor"... cum încrustase pe emblema Coralei „Carmen"? Ce altceva, decît o formă a dragostei și prețuirii producției artistice populare sînt *Rapsodiile române* ale lui Enescu? Copleșitoarea majoritate a compozițiilor, a manifestărilor muzicale sînt în mod declarat naționale, deoarece emană din ființa poporului român. Iată de ce avea dreptate G. G. Nădejde cînd constata că... „adevărata artă a unui popor nu poate fi decît națională"[3]. Nicolae Iorga, sesizînd această orientare precumpănitoare în evoluția artelor din țara noastră, a propus: „Curentul de care ne ținem trebuie să se numească mai simplu, românesc..."[4]

Apartenența națională a muzicii, această cheie de boltă a gîndirii estetice, revine ca un leitmotiv în preocupările spiritelor care vegheau la puritatea de cristal a fluxului creației. Sînt infinte nuanțele care diferențiază variațiunile pe această temă, principalul rămîne credința neștirbită în justețea drumului, invocîndu-se rolul culturii, nu oricare ci națională, în confruntarea pentru existență a popoarelor. „Numai dezvoltîndu-se ca factor de cultură — scria Gh. Dumitrescu-Bistrița — un popor poate rezista; numai cultivînd însușirile proprii, afirmînd caracterele specifice ale naționalității lui în domeniul culturii, merge conștient și puternic în lupta pentru existență"[5]. Este o problemă de o gravitate excepțională, prefigurînd unica alternativă a supraviețuirii istorice — valorificarea artistică a potențialului specificității naționale. Opunînd, în mod paradoxal, frumosul — artei, Gh. Dumitrescu-Bistrița ajunge la concluzia că, de fapt, primul poartă atributul universalului, în timp ce al doilea, al naționalului... „Și dacă frumosul, acest adevăr incontestabil, este universal, relația însă — depinzînd de felul cum cineva e cultivat de a avea emoții estetice, apoi arta — e numai națională și trebuie să fie, căci rezumă frumosul din natura contopită cu patria"[6].

---

[1] *** *Conservatorul din Cluj*. În: *Curierul Artelor*, III, 4, 24 noiembrie 1919, p. 2.

[2] Codru, T. *Muzica românească, de vorbă cu dl. Gh. Dima*. În: *Luceafărul* XI, 5, Sibiu, 16 martie 1913, p. 294.

[3] Nădejde, G. G. *Arta națională*. În: *Arta Românească*, I, 1—2, Iași, 1908, p. 8.

[4] Iorga, Nicolae. *Curentul nou*. În: *Făt-frumos*, I, 15, Birlad, noiembrie 1905.

[5] Dumitrescu-Bistrița, N. *Către cetitori*. În: *Izvorașul*, I, 1, Bistrița-Mehedinți, 1 iunie 1919, p. 5.

[6] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul determină originalitatea gustului artistic la români prin prisma mediului și experienței istorice, concretizate în ceea ce numește . . . „darurile sufletului românesc" și anume, felul. . . „de a-și alege scoarțe, coase altițe, împodobi cu crestături mîrtacii din bordei și cavalul de doinit, de a-și

Ion Nonna Otescu

plăsmui feți-frumoși și cosînzene, legăna în ritmul «Horei» toată grația făpturii"[1]. Surprinzînd cu ochiul său exersat aceste manifestări tipice ale înfrumusețării vieții țărănești, G. Breazul nu face altceva decît să evidențieze înaltele valențe artistice înnăscute ale poporului român care are o personalitate distinctă, nemaiîntîlnită altundeva. Pentru a argumenta mai concludent teza coeziunii sufletului românesc, recurge la o comparație de o fascinantă putere de sugestivitate, plasînd dintr-odată *Miorița* într-un context oral universal, de o temerară altitudine, afirmînd că românul, marcat de anumite ca-

[1] Breazul, George. *Sufletul românesc în muzica populară românească*. În: *Muzica*, II, 4—5, București, februarie-martie 1920, p. 134.

racteristice etnice, ancestrale, istorice, poetice... „n-ar fi putut crea nici vedele, Mahabharata, Ramayana, Biblia, Iliada su Odiseea și nici Nibelungenlied, Poème du Cid, Chanson de Roland sau Roman de Renart, ci numai: «Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai...»"[1]

În completare, G. Breazul reia o idee ce fusese răspicat spusă de George Barițiu, Nicolae Bălcescu[2], dar care mereu se cere reluată, afirmînd primatul muzicii asupra versului în creația folclorică, deoarece... „poezia populară nu e recitată, ci cîntată"[3].

INTERESUL FAȚĂ DE CREAȚIA POPULARĂ

Față de perioada anterioară, se întîlnesc mai numeroase intervenții teoretice în sprijinul muzicii populare, atît în sine, cît și în raport cu creația profesionistă, mai ales că sînt mai mulți factori care au contribuit la amplificarea interesului pentru creația orală, și între acestea, nu în ultimul rînd, trebuie avută în vedere extinderea ariei de cercetare și culegerea științifică la care ajutau acum și aparatele de înregistrare mecanică. Alarmați de strigătele că civilația modernă duce inevitabil la dispariția produselor artistice populare, personalități de vază își dau asentimentul la sprijinirea cercetării în termen și publicării colecțiilor; Academia Română finanțează asemenea inițiative și sprijină folcloriști, între care Tiberiu Brediceanu și Béla Bartók. Cum aceștia își îndreptaseră antenele înspre cîntecele și jocurile transilvănene sătești, pe care le admiră însuși D. G. Kiriac, intervenind în repetate rînduri în calitate de consultant științific pe lîngă Academie, sprijinindu-le în vederea tiparului, se ajunge ca opinia generală să fie canalizată înspre acest strat muzical popular.

Terenul fusese pregătit de Musicescu, atunci cînd demonstrase că melodiile românești au o „tonalitate" aparte, un sistem modal ce are alte norme decît sistemul major-minor european și că, în stare pură, nealterată, se află din abundență în mediul rustic. Vidu, Kiriac, Popovici, Cucu, Brediceanu, T. Teodorescu preluaseră ideea și creația lor se axase deja pe izvorul țărănesc, ceea ce va determina inaugurarea unei direcții noi în muzica românească profesionistă, avînd calitatea de a cultiva un stil mai original, autentic, caracteristic, într-un cuvînt mai aproape de tezaurul muzical neviciat de la sate, în care tradiția seculară se păstra necontaminată. Au contribuit substanțial la orientarea spre elementul țărănesc sămănătorismul și poporanismul, care vehiculau cu intensitate pitorescul vieții de la țară, cu toate componentele care o definesc. Ilarie Chendi pleda pentru literatura viitorului... „în care țăranul român, cu pămîntul, limba și poezia sa, este temeiul"[4]. Nicolae Iorga, într-o serie de articole, urmărea doar simțirea țărănească, deoarece considera... „pînă acum am fost un popor de țărani: poezia noastră, arta noastră, po-

[1] Breazul, G. *Op. cit.*, p. 135.
[2] Cosma, O. *Hronicul* ..., vol. III. p. 44—45.
[3] Breazul, G. *Op. cit.*, p. 136.
[4] Chendi, Ilarie. *Foiletoane*. București, 1904, Edit. Minerva, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

vestirea noastră sunt tot lucrări de țărani"[1]. Și C. Stere susținea că... „în viața noastră, ceea ce e mai caracteristic românesc e viața de la țară"[2]. Asemenea idei fecundate de scrierile lui Slavici, Coșbuc, Goga au avut o mare înrîurire asupra unor compozitori ce idealizau lumea rurală și, mai a'es, datinile și melodiile ei.

În mod cert, interesul compozitorilor către muzica populară și, în speță, muzica satelor nu reprezintă o simplă consecință a teoriilor sămănătoriste, deoarece cu mult înainte au sesizat singuri comoara pe care o aveau la dispoziție. Nicolea Iorga recunoaște adevărul spuselor de mai sus atunci cînd arată de unde, cînd și cine sînt promotorii orientării spre creația muzicală populară ca și valoarea sa emoțională. „Mișcarea cea bună a început în România neliberă. Un Ciprian Porumbescu, născut în Bucovina, a propovăduit cu căldură iubirea muzicei naționale, înălțarea ei la gradul de artă... Gavriil Musicescu,... un compozitor basarabean... a cercetat muzica populară, s-a pătruns de dînsa și-a pregătit-o pentru corul care era menirea de căpetenie a vieții sale..."

„Îmi aduc aminte — scria tot Iorga — cu cîtă mirare lumească ascultam... aceste revelații în sunete: doina smulgîndu-se dureroasă, frîntă de hohote de plîns, de pe vioara unui rar coleg sosit din Ardealul iubirii adînci pentru neam și speranțelor nemărginite, și cîntecele de țară pe care le înălța cu glasul și cu inima un ucenic al lui Musicescu..."[3].

Și Tiberiu Brediceanu, probabil unul dintre cei mai tipici promotori ai tendințelor sămănătoriste în muzică, ascultînd opereta lui Porumbescu *Crai Nou*, deduce... „se vede clar tendința principiului că numai motivele curat populare pot servi de bază la crearea unei muzici artistice românești"[4]. Observația nu era altceva decît o verificare a propriilor sale convingeri creatoare care găsesc în platforma ideologică a sămănătorismului validare teoretică. Fără îndoială compozitorii precursori au cunoscut și valorificat muzica populară, inclusiv filonul țărănesc, excelînd în această privință Musicescu, Porumbescu, Mureșianu, Ștephănescu. Este adevărat că s-a vorbit destul de puțin despre explorarea muzicii țărănești de către ei, deoarece, în ansamblu, ponderea pe care aceasta o deține este relativ restrînsă și, în plus, prelucrarea sa, cu mici excepții, nu era atît de fidelă încît să-i accentueze farmecul inedit.

Doi sînt factorii care impietau asupra purității țărănești la precursori. Primul, prezența unor atribute stilistice neţărănești (lăutărisme) în melodiile de proveniență rurală. Nu insistăm asupra cauzelor, deoarece țin de natura sursei informaționale a compozitorilor. Al doilea, vicierea melodiei țărănești prin prelucrare, prin armonizarea tonală — structurii modale i se aplica o armonie

---

[1] Iorga, Nicolae. *Un nou album de țesături românești*. În: *Sămănătorul*, București, 31 iulie 1905, cf.: Ornea, Zane. *Sămănătorismul*, București, 1971, Edit. Minerva, p. 319.

[2] Stere, C. *Cîteva curiozități și altele ale dlui O. Densușianu*. În: *Viața Românească*, I, 8, Iași, 1906, p. 263.

[3] Iorga, Nicolae. *Coruri*. În: *O luptă literară*, vol. I. Vălenii de Munte, 1914, p. 144—145.

[4] Brediceanu, Tiberiu. *Ciprian Porumbescu și opereta sa „Crai Nou"*. În: *Luceafărul*, VII, 13, Sibiu, iulie 1908, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

funcțională clasică major-minoră. Musicescu, în cele *12 melodii naționale*, face excepție de la această regulă, rămînînd în istoria muzici noastre drept compozitorul de la care pornește stilul armonizării modale a melodiilor țărănești (totuși nu totdeauna pure, deoarece i-au fost comunicate de elevi care nu mai aveau simțul muzical țărănesc intact, ca să nu mai vorbim că în localitățile moldovene, de unde proveneau, în biserici se practica muzica corală).

Pentru că tot am abordat această chestiune, se mai poate desprinde un aspect. Aria melosului țărănesc, în cazul tuturor compozitorilor precursori care au valorificat-o, este restrînsă. C. Porumbescu, acest talentat melodist, dispărut prematur, era un știutor al melosului sătesc, dar, neavînd o concepție limpede asupra folclorului, l-a preluat din cînd în cînd, mai ales în *Crai Nou*, plasîndu-l într-un context armonic neadecvat și alături de elemente folclorice orășenești sau chiar de genuri muzicale universale. Inconsecvent a fost și I. Mureșianu, care adula repertoriul păcurăresc, doar cîteva piese instrumentale, corale și momente disparate din creațiile vocal-simfonice poartă amprenta satului. La fel și Ștephănescu. Dar între aceștia se mai ridică o deosebire, sursa muzicii rustice la care apelase Mureșianu era mai pregnantă, mai nedesțelenită decît cea de la care pornește Ștephănescu, pe alocuri contaminată de folclorul balcanic. G. Musicescu, cum spuneam, recurge la muzica țărănească, dar o face într-un număr circumscris de piese și exclusiv prin armonizarea unei melodii împrumutate. Nici vorbă de o valorificare de altă natură, superioară. Cu toate acestea, compozitorii menționați au meritul pionerilor care au indicat un drum.

INTEGRAREA MELOSULUI ȚĂRĂNESC

Generația secventă va prelua ideea apelării la cîntecul țărănesc, ducînd-o mai departe prin I. Vidu, discipol al lui Musicescu și D. G. Kiriac, care nutrea o mare stimă pentru muzicianul moldovean, ambii sesizînd imensul tezaur ascuns în melodiile rurale. Tiberiu Brediceanu a preluat de la Iacob Mureșianu, I. Vidu și ceva mai tîrziu, indirect, din moștenirea lui C. Porumbescu, ideea locului tainicului zăcămînt și, astfel, a acționat concomitent, în dorința de a conferi creației muzicale românești un coeficient sporit de originalitate și autenticitate națională.

Lui I. Vidu îi convenea de minune noua direcție, deoarece era total identificat cu ea, Lugojul, locul său de obîrșie, era literalmente invadat de cîntece țărănești de un farmec melodic, ritmic și modal inedit. T. Brediceanu, de asemenea, provenea din aceeași zonă — Banatul, avînd în plus atu-ul că circula în toate ținuturile românești subjugate de habsburgi, beneficiind astfel de un orizont folcloric mai larg. De altfel, T. Brediceanu nu cutreiera satele maramureșene doar pentru a se informa, ci pentru a aduna un material bogat pe care să-l includă în compoziții. Experiența sa o împărtășește tinerilor care pășeau pe această cale: „... tînărul compozitor care va vrea să scrie muzică românească își va ține de datorință, ca, pe lîngă pregătirea practică și teoretică, ... să cunoască ce s-a colectat și să-și facă totodată și propria sa colecție de melodii naționale". Mai departe, T. Brediceanu arată zona folclorică

Scanned with OKEN Scanner

ce conține în gradul cel mai înalt caracteristicile specifice muzicii românești. „Să nu se mulțumească numai cu melodiile pe care incidental le va auzi, ci să caute a pătrunde cu cercetările sale pînă la cele mai îndepărtate sate, căci acolo va găsi, acolo va prinde, din struna lăutarului, din gura țăranului sau din fluierul ciobanului, adevăratele mărgăritare de muzică națională." Și pentru a nu lăsa nici un dubiu asupra prețuirii pe care o acordă muzicii țărănești, Brediceanu avertizează: „La orașe și alte centre de comerț și industrie, muzica populară e influențată de elemente străine; melodii veritabile românești acolo rareori se găsesc."[1]

Atenția de care se bucura muzica țărănească nu era o problemă locală, internă, deoarece îi preocupa și pe specialiști din alte țări care dețineau încă folclor rural viu. Elocventă în acest sens este activitatea de cercetare și valorificare a cîntecului popular în creație a lui Béla Bartók care întreprinde culegeri de la săteni în mai multe țări europene, fiind atras în mod deosebit de cîntecele și jocurile din Transilvania, ungurești și românești. Prietenia pe care o leagă cu ocazia culegerii și tipăririi melodiilor din Bihor cu o seamă de cărturari români a fost, desigur, un element care a mărit impulsul preocupărilor în această direcție. Și nu întîmplător Béla Bartók s-a adresat lui D. G. Kiriac pentru a mijloci publicarea culegerii sale de folclor bihorean de către Academia Română. El știa că D. G. Kiriac are preocupări similare, cunoștea vigoarea muzicii țărănești și înțelegea menirea artistică a acestui strat de cultură. În acest fel, Béla Bartók se adresa unui specialist cu care colabora în temeiul comuniunii principiilor estetice. B. Bartók mai știa că D. G. Kiriac avea o înaltă considerație pentru el, o considerație obiectivă asupra valorii muzicii românești, concludentă în aceste cuvinte din răspunsul la recenzia asupra volumului *Cîntece din Bihor:* „Domnului critic nu-i place de loc muzica românilor bihoreni; culegătorul însă susține că este poate cea mai minunată muzică populară pe întreg teritoriul Ungariei (pe atunci Transilvania era încorporată imperiului — n.n.) care, luată chiar și în chip absolut, e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei, — firește însă nu diletanții"[2].

Și Gheorghe Cucu se pronunță decis pentru cultivarea muzicii țărănești, deoarece apare de departe drept cea mai reprezentativă: „Țăranul nostru are cîntecul său și aceasta-i limba cîntecului românesc"[3]. Indicînd într-un mod atît de răspicat că „limba cîntecului românesc" e muzica țăranului, Gh. Cucu nu face altceva decît să dea un răspuns fără echivoc întrebării ce adeseori se afla pe buzele muzicenilor: Quo vadis? muzica românească?

Acreditarea muzicii țărănești în planul creației a fost împărtășită de mulți alți muzicieni, dar nu de către toți, deoarece, prin mediul natal, fiii orașelor nu aveau cum să-și dea seama de diferențele ce existau între muzica satului și cea a orașului. Important era faptul că frontul componistic era unitar în

[1] Brediceanu, Tiberiu. *Despre muzica și arta dramatică națională la noi.* În: *Patria*, Cluj, 11 aprilie 1920,

[2] Bartók, Béla. *Observări despre muzica populară românească.* În: *Convorbiri literare*, XLVIII, 7—8, 1914, p. 707.

[3] Parocescu, Nicolae. *Compozitorul Cucu.* București, 1967, Edit. muzicală, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

primul deceniu, ceea ce l-a făcut pe criticul Mihai Mărgăritescu să constate cu destulă satisfacție: ... „asistăm chiar, — în fine! — de cîtva timp, la o îmbucurătoare mișcare, printre compozitorii noștri, spre o cale aproape virgină, o cale atît de atrăgătoare, unde florile sînt cele mai frumoase și cerul cel mai

Constantin Dimitrescu

senin, un drum pe care, ca într-un vis, zărim mîndri flăcăi, Feți-frumoși voinici și sprinteni... drumul *scumpei noastre muzici populare*.

Au început ei, vreo cîțiva, s-o îmbrace, acea muzică națională, cu haine frumoase, și George Enescu, cel mai tînăr, dar și cel mai valoros dintre ei, — dintre ai noștri — le dete pildă..."[1].

Din păcate, M. Mărgăritescu, acest fin cunoscător al fenomenului artistic sonor, nu e destul de explicit atunci cînd se referă la muzica populară, văzînd-o în bloc, nediferențiat. Nesesizarea stilurilor diferențiabile din ca-

[1] Mărgăritescu, M. *Cîteva cuvinte asupra muzicei contemporane*. În: *Muzica*, I, 2, București, noiembrie 1908, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

drul muzicii populare poate fi privită ca o concepţie ce nu îngăduia separări artificiale sau ca o insuficientă crista'izare a unei atari concepţii.

Rolul muzicii ţărăneşti nu acţionează cu aceeaşi intensitate în toate regiunile, deoarece nu toţi înţeleg că o artă durabilă necesită o „temelie etnică"[1] Mai puternic apare la compozitorii transilvăneni, bucovineni şi munteni. În Moldova, forţa sa se diminuează după încetarea din viaţă a lui G. Musicescu, Iaşul componistic deşi aici activa Ed. Caudella, intră, cel puţin un deceniu, în conul umbros, pînă cînd Alexandru Zirra reimpulsionează activitatea de creaţie. Afirmaţia că izvorul ţărănesc e mai pregnant în partiturile transilvănenilor, bănăţenilor şi bucovinenilor are la temelie şi constatări a'e unor cronicari. Scriind despre reprezentaţia operetei *Moş Ciocîrlan*, jucată la Sibiu în 1906, cronicarul *Revistei Muzicale şi Teatrale* arată: . . . „partea cultă a românilor de peste munţi are o slăbiciune duioasă către tot ce-i ţărănesc, port, cîntec, danţ, socotind că aceea reprezintă mai bine geniul naţional"[2].

Cum muzica ţărănească este un domeniu vast, se naşte întrebarea dacă un anumit gen sau atribut stilistic caracteristic se evidenţia în prim-plan. Desigur, privirile erau aţintite asupra doinei, care simboliza în modul cel mai pregnant trăsăturile sufletului românesc. Nu înseamnă că alte genuri nu erau valorificate. Dar toate pă'eau, comparativ cu doina. De bună seamă, doina era înzestrată în mai mare grad cu elemente distinctive: parlando rubato, melodicitate bogată puternic ornamentată, stil de factură improvizatorică, modalism accentuat, în plus, doina exprima cel mai fidel sentimentul dorului, duio ia, lirismul, calmul şi fineţea spiritualităţii româneşti.

EPOCA DOINEI

Într-atît de mult muzica românească a acestei perioade s-a identificat cu doina încît se poate afirma că era momentul doinei, aşa cum anterior fusese moda horei, iar în etapa următoare, va fi a colindei. Să explicăm. În secolul redeşteptării naţionale, cînd muzicienii noştri puneau temelia şcolii muzica'e naţionale, s-au cîntat idiomuri stilistice peremptorii, ajungîndu-se la concluzia că hora şi formulele melodice conţinînd intervalul de secundă mărită ne reprezintă cel mai bine specificul. Desigur, era o exagerare şi, ca atare, o îngustare a particularităţilor etnicităţii noastre muzicale. Acum orizontu! stilistic se lărgeşte în mod evident, prin înglobarea întregului fond muzical ţărănesc, din care însă se etalează mai frecvent doina, care, nu trebuie omis, nu era o necunoscută pentru compozitorii generaţiilor anterioare.

Ar putea fi interpretată şi această opţiune drept o limitare? Şi da şi nu. Da, pentru că orice preferinţă înseamnă şi renunţare la ceva. Nu, deoarece spaţiul sonor folcloric este considerabil lărgit acum, acţionînd în paralel stratul orăşenesc, lăutăresc, cu hora, ce nu-şi pierde partizanii, adăugîndu-se apoi stratul ţărănesc, avînd în vîrful piramidei doina. În chiar primul număr al

[1] Lovinescu, E. *Revizuiri literare* . . . În: *Flacăra*, IV, 48, Bucureşti, 1915, p. 508.

[2] Alfa (Octavian Goga?). *Cronica. Moş Ciocîrlan*. În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, III, 25, Bucureşti, octombrie 1906, p. 364

Scanned with OKEN Scanner

Sămănătorului (1901), într-un sonet iscălit de Șt. O. Iosif, se lansează un apel în favoarea valorilor naționale primejduite. ...„Chiar sfînta noastră doină stă să piară!". N. Iorga, de asemenea, invocă doina care vibrează în muzica populară.[1] O. Densușianu scoate în relief importanța acordată doinei, atunci cînd reproșează sămănătoriștilor că omit cîntecele haiducești[2].

Lui Octavian C. Tăslăuanu îi aparține teza că muzica românească se află în „epoca doinelor populare". „În muzică — scria el în 1913 — cărturarii au rămas tot țărani și dacă ar trebui să dăm un nume prin care să caracterizăm cultura muzicală a vremurilor noastre, n-am putea-o boteza altfel decît *epoca doinelor populare*. Este foarte adevărat că această cultură muzicală este unilaterală și mărginită, dar ea e aproape singura posibilă în împrejurările în care trăim"...[3] Așadar, O. Tăslăuanu admite cadrul restrîns al unei asemenea epoci a muzicii noastre aflate în „faza ei țărănească", dar altul nu o concepe. De ce? Probabil avea în vedere factorii politici și culturali care nu favorizau un zbor de mai mare altitudine. Numai creînd un cult sacru doinei, deci uneia dintre cele mai tipice, mai caracteristice forme de expresie artistică, români din Imperiu aveau șansa păstrării ființei etnice, tăria de a rezista opresiunii și de a-și manifesta speranța în zorii libertății.

Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, în 1919, proclamase: „Doina e sinteza cugetării și a simțirii românești"[4]. „Doinele sînt cartea noastră de vizită în lume" — susține în 1920 George Murgu, într-o conferință a Societății „Cîntarea României", prefațînd o seară de doine. Mai mult, își exprimă speranța că se va ivi compozitorul român care, așa cum Beethoven a valorificat liedurile germane, va realiza cîntarea... „pătimirii noastre în o Simfonie nepieritoare a doinelor"...[5] Evident, doina nu era chemată să se reprezinte în sine ci să dea glas unor trăsături etnice concludente sensibilității, trecutului și prezentului țărilor românești. Doinele din tabloul etnografic *La Șezătoare* compus de Tiberiu Brediceanu poartă o puternică încărcătură patriotică și socială, fiind considerate... „florile primăvăratice și parfumate ale unei vieți mai bune".[6]

Scriind studiul *Muzica populară românească*, M. Mărgăritescu, unul dintre cei mai avizați critici muzicali, conchidea: „Cuvîntul generic care le cuprinde pe toate (cîntecele, genurile muzicii populare, — n.n.) se numește doina"[7].

Doina n-a fost un gen necunoscut de către muzicienii anteriori, dovadă includerea sa în *Arii naționale românești* de H. Ehrlich, în primul volum —

---

[1] Iorga, N. *O luptă literară*, vol. I. Vălenii de Munte, 1914, p. 145.

[2] Densușianu, O. *Intensitate de viață*. În: *Viața Nouă*, III, 2, București, 1907, p. 27—28.

[3] Tăslăuanu, O. C. *Reprezentații de operă în Ardeal*. În: *Luceafărul*, XII, 13—14. Sibiu, iulie 1913, p. 413.

[4] Dumitrescu-Bistrița, Ch. *Educația națională prin muzică*. În: *Izvorașul*, 4—5, septembrie-octombrie, 1919, p. 10.

[5] Cristea, Cezar Gh. *Doină românească*. În: *Muzica*, II, 4—5, București, februarie-martie, 1920, p. 162.

[6] Marius, G. *Tiberiu Brediceanu*. În: *Rampa*, III, 646, București, 28 februarie 1914, p. 2.

[7] Mărgăritescu, M. *Muzica populară românească*. În: *Muzica*, I, 1, octombrie 1908, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Douăsprezece arii naționale de C. Miculi (sînt chiar două, și cu *Doina* debutează). Surprinzînd în prelucrările lor stilul improvizatoric, dar mai ales una din caracteristicile funciare ale muzicii noastre, univocalitatea, cîntarea monodică, vom înțelege că acești muzicieni au avut și un spirit vizionar.

Se întîlnesc doine și în creația compozitorilor precursori, compozitorii generației lui G. Missail, care în paginile revistei *Lyra română*, în 1880, afirmase: „Doina e cîntarea României". Astfel, Gavriil Musicescu compune *Doina lui Rațiu*. Sonorități cu caracter doinit au realizat în pagini simfonice Iacob Mureșianu și Eduard Caudella, fără însă a o surprinde în cele mai fericite ipostaze.

Una dintre cele mai pitorești doine valorificate într-o partitură simfonică o relevă Enescu în *Poema Română*, *op. 1*, cînd apelează la *Doina Oltului*, de factură instrumentală, pastorală, purtînd arhaice sonorități, de fluier și caval. Enescu, la aproximativ 16 ani, a fost atras de farmecul *Doinei Oltului*, introducînd-o în *Suita Română* — compoziție neterminată; dar unele momente de aici au fost reluate în *Poema Română*, într-o transpunere orchestrală sclipitoare, transparentă, lipsită de emfază. De fapt, *Poema Română* marchează, în adevăratul sens al cuvîntului, direcția țărănească (lăutărească) în creația simfonică, dat fiind programatismul pe care-l ilustrează, axat pe imagini pitorești din viața satului românesc, din care nu lipsește amurgul unei seri de primăvară, clopotul de seară, fluierul păstorului, veselia țăranilor. Probabil, nu întîmplător Enescu a recurs atît la caracteristicile muzicale ale doinei și horei (sînt două hori, „hora boierească" și hora „Șapte scări"), adică la cele două genuri considerate că reprezintă muzica națională.

Se mai aud în *Poema Română* sonorități de muzică bisericească, formule caracteristice, ison, cor à cappella, și o sîrbă (*Ce spui, mă?*)[1]. Originalitatea românească a doinei a fost admirabil surprinsă de Enescu într-un interviu din *Rampa nouă ilustrată:* „Și-n doina noastră se răsfrînge ca-ntr-o piatră scumpă un mozaic de rase, toate motivele orientale și încă «ceva», pe care nu-l poți înțelege, dar care dă nuanța specifică melodiei noastre populare"[2].

Enescu nu a recurs de circumstanță la melosul țărănesc, desigur văzut prin prismă lăutărească; dragostea aceasta n-a fost temporară, ci durabilă, revenind cu insistență, inclusiv în faza maturității, în salba creațiilor sale, sub forma a ceea ce se poate încadra în sfera tematică a copilăriei de care, întotdeauna, se asociază satul natal, în opusuri cu program declarat. Sesizînd curentul național de expresie țărănească, la o vîrstă fragedă și în condițiile unor ani petrecuți la studii în afara hotarelor țării, George Enescu a intuit imperativele vremii, plasîndu-se în fruntea unei mișcări menite să confere muzicii noastre, pe axa originalității, o mai mare pregnanță.

În paralel cu Enescu, compozitorii români au zăbovit la porțile doinelor, jocurilor, bocetelor, colindelor țărănești, introducîndu-le în partituri ce adeseori vehiculau teme predilecte pentru vatra sătească. De multe ori, doinele nu erau menționate în titlu, dar substanța lor melismatică, desfășurată mol-

---

[1] Chiriac, Mircea. *Poema Română de George Enescu.* În: *Muzica*, XVII, 5, București, 1967, p. 14—16.

[2] Cleante. *Psihologia creațiunei artistice. Cum definește maestrul G. Enescu.* În: *Rampa nouă ilustrată*, I, 279, București, 19 iunie 1916, p. 1.

com, în parlando rubato, arcuind arabescuri neașteptat de frumoase, se recunoaște de către auditori cu ușurință. Mai ales că, în valorificarea muzicii sătești, domnea teza că melodiile sînt atît de perfect realizate artistic, încît nu mai e necesară intervenția creatorului decît pentru a-i asigura un cadru armonic corespunzător.

Enescu însuși împărtășea părerea în această fază că muzica populară reprezintă o importantă sursă de inspirație, dar actul componistic presupune o anumită departajare. În această atitudine față de sursa folclorică se oglindește grija de a nu altera melodia populară în procesul transferării ei în partitură.

Enescu a fost fidel acestei optici în *Poema Română* și în *Rapsodiile Române*. Înțelegînd sensul ascuns al cuvintelor lui Grigore Ventura, în fapt, o povață: „Se înțelege că o natură de elită cum este tînărul compozitor nu se va opri în calea care a inaugurat-o cu atîta succes . . .“[1] În consecință, a rulat alte metode, mai complexe, mai profunde, menționînd contactul cu straturile folclorice. Alți compozitori însă, datorită multor factori, îndeosebi de natură tehnico-profesională, au menținut cu străşnicie ideea citatului prelucrat, aplicînd aceleași soluții, folosind aceleași clișee, cu toate că nu mai purtau sonorități contemporane. Inevitabilul nu putea să nu se producă: piesele de această factură, cu precădere corale, se mulțumeau cu etalarea liniei sinuoase doinite, presărată cu cîte un acord static, lipsit de culoare și anchilozat în două-trei trepte . . . Fetișizarea citatului a cauzat o desconsiderare a esteticului, deoarece se credea că opțiunea pentru valori muzicale naționale echivala cu valoare artistică, estetică. Eroarea compozitorilor adepți ai acestei poziții devine evidentă în scurtă vreme, să zicem, după 1910, datorită slăbirii forței lor de creație și ecoului din ce în ce mai slab al producțiilor de această speță. Se ignorase faptul că dacă prelucrările erau legitime într-o etapă de apropiere a maselor către fenomenul artistic, atunci cînd se puneau pietrele de temelie ale reuniunilor și corurilor sătești, după un timp, cînd ansamblurile urcau treptele măiestriei, nu se mai putea înainta cu aceleași producții simple, lipsite de adîncime. Se impuneau creații mai complexe, mai măiestrite, care să revitalizeze la o altă scară valorile, modelele inițiale. Ne întoarcem astfel la teza susținută ceva mai înainte, că acei compozitori care sînt, după ani de experiență, partizanii aceloraşi rețete, riscă să nu aibă ce să mai comunice prin arta lor, inerția lor devenind și mai pronunțată atunci cînd și temele nu ieșeau din idilismul vieții rurale. Din fericire, ansamblul creației muzicale era destul de divers, astfel încît compozițiile de tipul prelucrărilor melodiilor sătești nu aveau cum să imprime un curs staționar. Ba dimpotrivă, prospețimea unor atribute muzicale țărănești avea darul să apară pitoresc și suficient de valoros în sine; iar cînd și fantezia prelucrătorului era de bun gust, atunci izbînda era și mai merituoasă. Probabil nu riscăm să greșim susținînd că cel mai credincios, mai consecvent și mai caracteristic compozitor care îmbină în muzica sa componentele pozitive și negative deduse din cultivarea melosului țărănesc rămîne Tiberiu Brediceanu, care a desco-

[1] Arutnev (Ventura, Grigore). *Enescu*. În: *Foaie pentru toți*, II, 16 (96), București, 15 martie 1898, p. 164.

perit și utilizat capodopere strălucite ale creației populare românești. El a fost, într-adevăr, un compozitor al timpului său, adică al primelor două-trei decenii ale acestui veac, dovadă răspîndirea cîntecelor sale, desprinse din buchetul tuturor genurilor țărănești, excelînd însă prin doine. Brediceanu se identifică cu doina așa cum Ciprian Porumbescu s-a contopit cu cîntecul patriotic.

Nu am vrea să se creadă că l-am omis pe Kiriac. El însă nu ilustrează cu tăria lui Brediceanu cîntecul și jocul țărănesc, nu atît datorită faptului că s-a grevat pe o zonă mai puțin bogată decît Transilvania, ci deoarece a cultivat straturi folclorice eterogene, de unde și lipsa acurateței cristalurilor sale. Importanța muzicii sale, a activității interpretative corale, este de altă speță decît în cazul lui Brediceanu și el un muzician multilateral, dar nu interpret.

SPECIFICUL ROMÂNESC

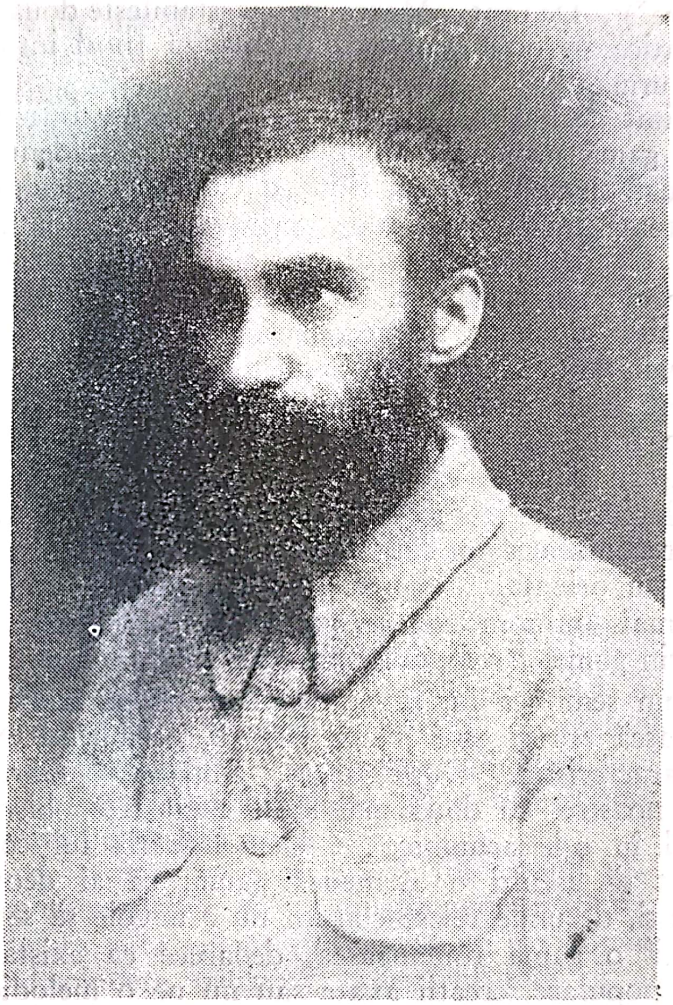
Problema realizării specificului românesc în creația muzicală nu se reduce la permutarea unor citate care favorizau formele miniaturale. Preocupați de găsirea modalităților prin care cîntecul popular ar putea deveni pivotul unor elaborări simfonice, s-a considerat că în paralel cu creatorul anonim, compozitorul ar putea compune teme, ghidîndu-se după particularitățile oferite cu generozitate de folclor. Se credea că o creație în spiritul muzicii populare, dar care să beneficieze de norme profesioniste acreditate în muzica universală, ar fi de natură să favorizeze închegarea simfonismului românesc. Cheia acestei alternative stilistice era identificarea structurii interne a organizării sunetelor în game specifice. Desigur, o scară muzicală nu e lipsită de importanță în definirea unui anume colorit, însă ea nu înseamnă totul, rămînînd încă mulți alți parametri care se cereau conturați în linia caracterului național.

Desprinderea de citat însemna deja un salt, iar căutarea unor structuri generalizate pleda pentru o anume maturitate care începe să se arate pe cerul muzicii românești. Părerile, datînd cu decenii în urmă, potrivit cărora muzica noastră are o altă organizare decît majorul și minorul clasic, că principiul tonal nu e conform cîntecelor și jocurilor populare, că sistemul sonor care le corespunde este modalismul, a cîștigat teren, fără însă a fi teoretizate de către cineva, în mod sistematic. Musicescu, în polemica lui cu G. Scheletti[1], a descris, mai bine-zis, a analizat din punct de vedere modal cîteva din cîntecele populare prelucrate, dar nu a mers mai departe, pentru a desprinde reguli, a le sintetiza și teoretiza, arătînd că nu fac parte din genurile moderne, ci din cele vechi, întîlnite la Palestrina, Pergolesi, Haendel, J. S. Bach.

La sfîrșitul anului 1902, D. G. Kiriac, cel care așternuse pe hîrtie în *Memoriul* înaintat Ministerului, privitor la cercetarea muzicii populare, principiile culegerii științifice, susținea în *Gazeta Artelor* particularitatea muzicii noastre, plecînd de la considerentul că ... „dacă materialul sonor (gama) din care e alcătuită melodia populară, nu este conform cu obișnuințele artei mo-

[1] Cosma, O. L. *Hronicul* ... vol. IV, București, 1976, Edit. muzicală, p. 276.

derne, și produsul va fi cu totul altul decît (al) melodiilor date de arta modernă." Găsim aici legiferarea individualității distincte a muzicii românești, justificarea necesității găsirii unui drum propriu. D. G. Kiriac mai susține o teză extrem de prețioasă: „Tonalitatea cîntecelor populare (a se observa că nu folosește noțiunea de modalism) este elementul care atestă plasarea muzicii românești la confluența muzicală occidental-oriental, avînd



Dimitrie Cuclin

trăsăturile sale proprii... dintr-o cercetare serioasă a tonalității cîntecelor noastre populare se vor putea trage concluziuni interesante asupra originilor, se va vedea cum, după unele melodii, cîntăm ca în vestul Europei occidentale, cum după altele, cîntăm ca toate popoarele din jurul nostru, după obiceiurile orientului și cum uneori sîntem originali, neavînd nici o asemănare cu nimeni..."[1] Dar această idee, ce poate fi socotită și o sugestie pentru cercetarea muzicologică, nu a găsit concretizare pînă astăzi. Elaborarea unei asemenea lucrări ar putea releva nebănuite interferențe și filiații.

[1] Kiriac, D. G. *Cîntecul popular și tonalitatea.* În: *Gazeta Artelor*, I, 8, București, 15 decembrie 1902, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea însă rămîne de actualitate și va fi reluată de Mihai Mărgăritescu în studiul *Muzica populară românească*[1], unde se spun o serie de aspecte cu caracter anecdotic despre lăutari ca apoi să se prezinte game caracteristice cîntecelor de dragoste (desigur lăutărești). Vom reveni într-un alt capitol asupra acestor game; deocamdată să reținem concluzia autorului, anume, că nu există mai deloc melodii populare în gamele majore sau minore moderne iar cîntecele recente au prima frază majoră și a doua minoră („tonul terței inferioare")[2]. De fapt, Mărgăritescu stabilește două tipuri de game, diatonice și cromatice — orientale, secunda mărită fiind întotdeauna componenta acesteia din urmă[3].

Incitat de Barbu Delavrancea care ceruse într-o conferință să se ... „formeze o gamă națională, fiindcă n-avem", evident, o afirmație cît se poate de confuză și amatoristică, Eduard Caudella prezintă trei game ... „pe care-i bazată toată muzica orientală, prin urmare și a noastră, românească"[4]. Nedoios, Caudella greșește atunci cînd lasă să se creadă că prin trei game specifice cîntării românești se poate cuprinde întreaga muzică orientală, știind că datorită sunetelor infracromatice se mărește considerabil numărul modurilor (makamilor). Dimitrie Cantemir a descris numai în muzica turcă patruzeci și nouă de moduri.[5] Compozitorii români care caută cu frenezie „gamele specifice, între care trebuie luați în considerare și B. Anastasescu, A. L. Ivela, împărtășeau părerea că, în cîteva asemenea structuri, se poate reduce, comprima, include varietatea melodică a cîntecelor și jocurilor populare. Ed. Caudella preconizează în demonstrația sa o gamă „majoră", una „minoră țigănească sau orientală" și una „minoră română". De remarcat că, dintre acestea, numai „minora românească coincide cu ceea ce propusese M. Mărgăritescu prin gama „cromatică orientală"[6].

E un semn că nu se potrivesc deloc părerile și, de asemenea, că muzica românească era și este foarte bogată, permițînd extragerea multor scări modale caracteristice. După aceea, remarcă numărul mare de semitonuri în gamele noastre, cu două mai mult decît cele obișnuite în gamele melodice și cu unul în cele armonice ... Demonstrația lui conduce spre concluzia că e suficient să asculți o asemenea gamă, că ai deodată senzația unei melodii românești, de unde reiese clar că nu e nevoie să se „formeze artificial, pe cale abstractă o gamă românească, deoarece ea există"[7]. Într-adevăr, numeroase cîntece populare, creații axate sau nu pe o melodie împrumutată, atestă „ga-

---

[1] Mărgăritescu, Mihai. *Muzica populară românească*. În: *Muzica*, I, 1, București, octombrie 1908, p. 20—21.

[2] Idem, ibidem.

[3] Firca, Clemansa. *Direcții în muzica românească. 1900—1930*. București, 1974, Edit. Academiei, p. 15.

[4] Caudella, Eduard. *Cîteva mici lămuriri*. În: *Arta română*, III, 10, Iași, 1910, p. 55; Poslușnicu, M. Gr. *Istoria muzicei la Români*. București, 1928, Cartea Românească p. 343—350; Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească, sec. XIX—XX*. *Op. cit.*, p. 41—42; Caudella, E. *Cronici din trecut*. *Op. cit.*, p. 43—44.

[5] Popescu-Judetz, Eugenia. *Dimitrie Cantemir — Cartea științei muzicii*, București, 1973, Edit. muzicală, p. 106.

[6] Firca, Clemansa. *Op. cit.*, p. 15.

[7] Caulella, E. *Cîteva mici lămuriri*. *Op. cit*,. p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

mele" indicate, ceea ce confirmă sintezele celor doi muzicieni care, să recunoaștem, au meritul unei teoretizări, în pofida faptului că precizările lor sînt rudimentare și poartă o pecete empirică. Aceste moduri vin să argumenteze unitatea muzicii românești din toate zonele geografice, atunci cînd modul major, cu „cvartă mărită și septimă mică, prezentat de Caudella, este frecvent întîlnit în cîntecele bihorene culese de Bartók[1]. Și atunci cînd Oscar Pursch îl învinuiește că atribuie bihorenilor în mod eronat cîntarea cu cvartă mărită, Béla Bartók ripostează scriind: ... „Dl critic ... învinuiască țărănimea română din Bihor, care intonează «quartul mărit»."[2].

Prin semnalarea caracterului modal (Musicescu) și indicarea gamelor care purtau insemnele originalității noastre distinctive (Mărgăritescu, Caudella) se urmărea îngrădirea stilului muzicii occidentale și legitimarea noului stil al muzicii românești, care se afla în plin proces de cristalizare. Prin aceasta se preconiza o îndepărtare de clișeele romantice, dar și de metoda citării, o altă pantă care, dacă era continuată ad litteram, risca să vitregească muzica noastră de virtuți creatoare.

DIVERSIFICAREA MODALITĂȚILOR STILISTICE

Stabilirea unor cadre sonore, capabile să confere expresie distinctă, promitea compozitorilor o platformă de pe care se putea aborda stilul național prin generalizarea atributelor folclorice, prin crearea de motive în paralel cu folclorul, inventivitatea aparținînd în întregime compozitorului, ceea ce-i da posibilitate să se miște degajat, libertatea fanteziei lui fiind descătușată.

Diferența între metode ar putea fi laconic formulată astfel: armonizarea unei melodii folclorice cere erudiție, în timp ce crearea de melodii în spirit românesc cere inspirație. În presa vremii s-a încercat stabilirea profilului „armonizătorilor" și „compozitorilor", susținîndu-se că o armonizare oricît de reușită nu poate fi considerată operă de creație.[3]

Evident, modalitatea de tratare generalizată a folclorului era pe placul creatorilor simfonici, a compozitorilor de respirație monumentală, cărora li se oferea drumul nou, ce evita ruta epigonică. Enescu, și nu numai, va adera cu entuziasm la această deschidere stilistică. Adevărul este că anterior, în *Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor, op. 6*, *Octetul de coarde, op. 7*, ca să nu mai vorbim de *Suita I pentru orchestră, op. 9* și *Dixtuor, op. 14*, Enescu dăduse semne că se afla în căutare, ba și descoperise această metodă, rezonanțele naționale nu mai derivau din melodii populare preluate ci din formele de tip generalizat pe care compozitorul le căuta cu asiduitate. Pe măsură ce se acumulează experiența, ponderea acestei metode va cuceri tot mai mult teren, chiar și la creatorii care se lăsaseră influențați de curentele moderne, la creatorii care aspirau la dobîndirea unei individualități artistice

[1] Firca, Clemansa, idem, ibidem.
[2] Bartók, B. *Observații despre muzica populară românească*, *Op. cit.*, p. 707.
[3] Florian, *Armonizatorii și compozitorii*. In: *Gazeta Artelor*, I, 10, București, 1 ianuarie 1903, p. 6.

universale. De bună seamă, unele din criticile adresate muzicienilor noştri, lui Enescu, în care se cerea mai mult decît „ornamentarea" melodiilor autentic populare, au exercitat o anume influenţă, dînd apă la moara tendinţei de generalizare a stilului românesc. Nu se poate crede că idei ca cele semnate de A. D. Xenopol în 1912 să nu fi avut un răsunet în mintea veşnic iscoditoare a lui Enescu, a compozitorilor noştri. „Avem un muzicant de mare valoare, *Gheorghe Enescu*, înzestrat cu o bogată inspiraţie şi cu ştiinţa vastă a armoniei. Compoziţiile lui însă au un caracter mai mult cosmopolit decît românesc. Singura lui bucată naţională, *Poemul Român*, este turnarea melodiilor româneşti în formele artistice şi nu o producere originală eşită din inspiraţia românească"[1].

Autorul acestor rînduri nu cunoştea desigur creaţia lui Enescu, dacă nu menţionează cel puţin *Rapsodiile române*, necum *Suita I, op. 9* şi altele, care nu i-ar fi permis să susţină că lucrările lui sînt de factură „cosmopolită". Dar avea dreptate cînd, în subtext, îl îndemna pe Enescu să realizeze partituri româneşti prin prisma unei creaţii mai complexe decît prelucrarea unor motive folclorice. Tocmai spre acest sistem de creaţie sau metodă se îndrepta Enescu, în dorinţa înscrierii unui stadiu superior, mai propriu creaţiei, care să propulseze şcoala naţională pe coordonatele universalităţii. Sînt concludente pentru elucidarea metodei de generalizare a specificului românesc lămuririle date de I. N. Otescu într-un interviu al *Rampei* din 1914, în care se referea la ultima lui compoziţie. „În *Impresii de iarnă* sînt teme româneşti originale (adică făurite de el — n.n.) tratate polifonic şi chiar dacă pe alocuri muzica nu mai pare românească, nu însemnează numaidecît că nu mai este. Ea e rezultanta tratării tematice a formulelor pur româneşti"[2]. Aşadar, extragerea unor celule motivice, a unor idiomuri caracteristice din folclor poate fi într-aşa fel finalizată încît să dea prea puţine indicii cunoscute (uşor recognoscibile). Dar aceasta nu înseamnă nicidecum că respectiva partitură concepută în acest fel nu e românească. Probabil I. N. Otescu, unul din compozitorii noştri de frunte din al doilea deceniu, ia apărarea muzicii sale şi a colegilor din clasa lui Castaldi, care, admirînd muzica impresionistă, urmăreau realizarea unui modalism elevat pătruns de sonorităţi indigene.

Dorinţa de a desluşi factorii determinanţi ai originalităţii muzicii româneşti revine insistent în preocupările compozitorilor (şi ale muzicologilor). G. Dima, în 1898, scria: „Cîntarea lui (a romînului — n.n.) e o *plîngere neîntreruptă*. Jalea aceasta în muzica noastră provine din multele şi grelele suferinţe ce a avut să le îndure poporul nostru în curs de multe veacuri . . .

Şi precum cel veşnic plecat îşi uită să stea drept, aşa şi românul şi-a uitat să cînte cîntarea vioaie, şi chiar cuvintele de veselie şi de vitejie le îmbracă în haina melodică a tristeţii."[3]

---

[1] Xenopol, A. D. *Rîşnovul de lîngă Braşov*. În: *Viaţa românească* VII, 5, Bucureşti, 1912, p. 221—222.

[2] G. M. (George Marius). *Convorbire cu d. Nonna Otescu*. În: *Rampa*, Bucureşti, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

[3] Dima, G. *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătăţirea stării muzicale a poporului nostru*. În: *România Musicală*, IX, 14, Bucureşti, 15 septembrie 1898, p. 123. Textul lui G. Dima fusese anterior publicat într-o broşură tipărită de Remus Roşca, la Sibiu.

Scanned with OKEN Scanner

Neîndoios, Dima simplifică pînă la șarjă expresia policromă a muzicii populare. Chiar „veșnic plecat" în anumite vremuri de cruntă împilare politică și socială, românul și-a cîntat melodiile sale, între care repertoriul de joc emană o vigoare irezistibilă. Este însă adevărat că în cîntecele populare se remarcă mantia tristeții, care ar putea fi interpretată ca rod al unei profunde meditații ce făcea ca și în momentele de expansiune muzicală să se mențină o anume veghe, reținere, cumpătare, reflecțiune. În orice caz, de la Dima pornește, probabil, această idee, adeseori vehiculată, că muzica românească emană o jale, o tristețe chiar și în cele mai bucolice melodii. Pe linia aceasta, bănuim, fără să cunoască teza lui Dima, se înscrie și Enescu, aducînd o contribuție semnificativă, fără de care este greu de crezut că se poate pătrunde în tainele partiturilor sale, raportînd originalitatea la spațiul românesc, anticipînd într-un anume fel teoria spațiului mioritic al lui Lucian Blaga. Pentru muzica românească, Enescu deslușește dorul ca fiind o caracteristică sigură a cîntecelor noastre, o formă anume, un sentiment ce trădează tristețea chiar și în clipele de veselie. E foarte greu de deslușit această originalitate. Totuși, este o caracteristică generală ce se desprinde din muzica noastră națională: tristețea chiar în momentele de veselie. Sentimentul acesta e inspirat de văile și dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gîndurile care apasă și fac în același timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. Un străin, spunea Enescu ... „auzindu-mă odată executînd o bucată a mea, mi-a spus: — În această compoziție este parcă ceva ce nu se poate defini. Acest «ceva ce nu se poate defini» era partea originală, de inspirație românească, din bucata mea; acest dor nelămurit dar adînc mișcător mi se pare că este caracteristica sigură a cîntecelor românești"[1].

De aceeași natură, Enescu leagă și închegarea stilului ... „care este opera artiștilor", ce se făurește atunci cînd aceștia pun ... „pecetea geniului lor pe muzica inspirată de meleagurile noastre". Muzica fiecărei țări, considera Enescu, afirmă originalitate atunci cînd ... „se pătrunde de un parfum cu totul special, care este fără îndoială parfumul decorului natural din acele regiuni, filtrat prin geniul compozitorilor"[2]. Constatînd că muzica noastră profesionistă este încă foarte tînără și că acel parfum distinct încă nu-l avem, Enescu își exprimă convingerea că se va obține, ... „se va cunoaște numai după ce generații de artiști se vor inspira de natura noastră, de nopțile noastre scînteietoare, de ciobanii care hăulesc ... Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în fața acestui mediu românesc se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu. Și în mod fatal vom ajunge și acolo"[3].

Trebuie, în mod special, reținută ideea *caracterului propriu*, deoarece ilustrează străduința lui Enescu, explicit formulată în 1912, pentru găsirea celei mai adecvate metode de întrupare a specificului românesc într-o sinteză care să condenseze cele mai diametrale influențe într-un tot unitar, dominat de sensibilitatea națională. Modalitatea aceasta va fi definitiv expusă în

[1] Șerban, Al. *Muzica românească. Interviu cu George Enescu.* În: *Flacăra*, I, 47, București, 8 septembrie 1912, p. 1.

[2] Idem, p. 2.

[3] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

partiturile de după 1920, dar mlădițele sale se pot descoperi în creațiile anterioare.

Aruncînd o privire asupra cristalizării acestei platforme estetice în domeniul compoziției, se constată că drumul spre această orientare nu s-a conturat dintr-odată, ci treptat, ca rezultat al unor experiențe personale și confruntării de idei. După etapa compozitorilor precursori, în care se împletesc tendințe stilistice eterogene, dominate însă de infiltrarea spontană a elementelor folclorice, urmează o fază superioară, în care caracteristicile structurale, de proveniență populară, se manifestă mai constant și autentic. Aria genurilor folclorice, a trăsăturilor stilistice se lărgește necontenit, înlocuind concepția statică, restrînsă la unele formule intonaționale stereotipe, afirmîndu-se o concepție dinamică, ce se relevă printr-o sensibilitate deschisă față de cele mai diverse straturi și procedee folclorice. Chiar dacă anumiți compozitori se simt mai strîns legați de unele regiuni folclorice, de unele genuri populare, în ansamblul muzicii noastre se obține o varietate în folosirea inepuizabilelor resurse de inspirație populară care fecundează creator gîndirea compozitorilor, imprimînd lucrărilor prospețime, o notă aparte în contextul muzicii veacului XX.

IMPLICAȚIILE ESTETICE ȘI STILISTICE ALE ANCHETEI DIN MUZICA

Ei au înțeles la momentul potrivit că muzica românească dispune de o sursă proprie de inspirație, bogată și nevalorificată: muzica populară. Această idee revine obsedant în presa vremii, în studii de muzicologie, în interviuri acordate de către compozitori, fiind afirmată cu claritate în paginile revistei *Muzica* din anul 1920, într-o anchetă la care răspund numeroși compozitori, arătînd fiecare felul în care înțelege și concepe muzica românească.

Noțiunea de „caracter românesc" atribuită în sens de muzică cu evidentă tentă națională era vehiculată de cîțiva ani, folosind-o M. Mărgăritescu atunci cînd, făcînd portretul compozitorului George Ștephănescu, îi determină atributele creației, în următorul sens . . . „Muzica sa are parfumul florilor cîmpului și un *caracter românesc*"[1] . . . Cam aceeași terminologie sau sferă poetică în trasarea emblematicii artei noastre muzicale o vehiculează și Enescu. Să nu ne gîndim dacă terminologia lui M. Mărgăritescu nu l-a influențat?

Problematica artei muzicale naționale se prezintă într-o debordantă complexitate prin prisma anchetei despre care vorbeam, a revistei *Muzica*, ce-și prelungește ecourile mult după momentul declanșării. Și intervențiile lui Enescu și S. Drăgoi din numerele anului 1921 se încadrează în contextul anchetei, deoarece se plasează pe aceleași coordonate ale dezvoltării muzicii românești. Mai mult, unele luări de poziție din alte publicații pot fi considerate drept complementare, bunăoară, articolul *Naționalism în artă*, elaborat de

[1] Mărgăritescu, M. *Medalioane muzicale — George Stephănescu. Revista muzicală și teatrală* I, 1, București, octombrie 1904, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Juarez Movilă, tipărit în *Curierul artelor*, noiembrie 1920. Autorul cunoaște vectorii dezbaterii și, neputînd participa ca invitat în paginile publicației *Muzica*, bănuim din cauza divergențelor cu redactorii acesteia, a participat indirect, afirmîndu-și punctul de vedere colateral, într-o manieră mai generalizată, trasînd cu luciditate axele relației dintre componentele artistice naționale și universale. Făcînd o strălucită demonstrație a concepției sale, J. Movilă afirmă încrezător: „naționalismul în artă este logic și neînlăturabil. El trebuie să existe. Trebuie să imprime în chip pronunțat caracterul național asupra tuturor lucrărilor de artă, iar lucrarea de artă națională să fie cît mai perfectă[1]“ ...

De fapt, ancheta menționată, care a servit enorm în procesul clarificării, orientării de creație, apare edificatoare în multe privințe, demonstrînd nu numai încrederea în potențialul acesteia, dar și o anumită nesiguranță, șovăire din partea unor compozitori care, nefiind prea convinși de bogăția folclorului, preconizau alte soluții. Ancheta debutează în revista *Muzica* nr. 3, în luna ianuarie 1920, deci înainte de înființarea Societății Compozitorilor Români, și continuă, cu intermitențe, în 1921. Nu este greu de observat apropierea celor două evenimente, ceea ce pare să indice că publicarea anchetei a declanșat hotărîrea adoptării deciziei de constituire a Societății. Vom zăbovi asupra opiniilor formulate în menționata anchetă pentru că de clarificarea lor depinde, în mare măsură, însăși noțiunea de școală muzicală națională și, mai ales, estetica acesteia. Sînt dezbătute trei probleme: dacă muzica populară poate servi dezvoltării unui gen muzical superior, atitudinea față de curentele moderne și viitorul muzicii românești.

Se pronunță în problemele muzicii românești: Eduard Caudella, I. N. Otescu (printr-un articol reluat din *Muzica*, nr. 1, 1916), Al. I. Zirra, N. Caravia, Romulus Vrăbiescu, Constantin C. Nottara, M. Costin, Eman. Cerbu, D. Cuclin, A. Alessandrescu, C. Brăiloiu, D. Dinicu, G. Breazul, M. Jora. De fapt, ancheta aparține anului 1920, deoarece ulterior au apărut numai două completări — Enescu și Drăgoi — tardive, care nu aduc lucruri complet noi în contextul principiilor deja susținute. Titlurile materialelor indică încadrarea lor în ciclul anchetei: *Enescu despre muzica românească* (nr. 5—6, 1921) și *Asupra muzicii românești* de S. Drăgoi (nr. 12, 1921). Ancheta propriu-zisă s-a publicat în numărul din ianuarie 1920, cînd zece personalități își spun cuvîntul, fiind completată prin articolul lui G. Breazul, *Sufletul românesc în muzica populară românească* (nr. 4—5) și, în numărul din octombrie (12), prin M. Jora: *Muzica românească*.

Compozitori, critici, interpreți cu preocupări creatoare au abordat deschis probleme arzătoare; cursul ideilor, în pofida unor oscilații, neclarități, se îndreaptă spre stabilirea unui front comun care îi unea pe toți participanții. Observînd lista celor anchetați, se remarcă unele absențe. Precursorii erau reprezentați prin Caudella, dar lipsesc Stephănescu, Dima, C. Dimitrescu. Sînt prezenți, simfoniștii — excepție: Castaldi, Scarlatescu, Golestan, P. Richter — și absentează autorii muzicii corale: Kiriac, Cucu, ca să nu

[1] Movilă, J. *Naționalismul în artă*. În: *Curierul artelor*, IV, 7—10, București, (57—60) 15—30 noiembrie 1920, p. 2.

îi amintim şi pe alţii, bunăoară pe T. Brediceanu care, fără îndoială, ar fi putut aduce o contribuţie.

Nu încape discuţie că participanţii la dezbaterea revistei *Muzica* erau personalităţi de elită, deci reprezentative pentru a conta cuvîntul lor. Se cuvine precizat numai că solicitările redacţiei au mers spre muzicienii cu profil simfonic, de unde întreaga anchetă va fi făcută exclusiv de pe poziţiile

Mihail Jora

acestora. Neglijînd problemele muzicii corale, vocal-instrumentale şi lirico-dramatice, se va crea o optică unilaterală uneori, părtinitoare pentru domeniul simfonic. Totodată, ar fi greu de conceput o discuţie într-o anumită problemă, la care să răspundă prezent absolut toate personalităţile competente şi autorizate.

Aşadar, ce opinii se evidenţiază?

Abordînd problema perspectivei muzicii noastre, apar legitime aprecierile asupra drumului parcurs, pentru ca printr-o evaluare critică a valorilor muzicale existente să se traseze perspectiva viitorului. Eduard Caudella, cel care deschide ancheta, se referă la aportul antecesorilor, indicîndu-i pe Flechtenmacher, Ion şi Eduard Wachmann, omiţîndu-şi colegii de generaţie — Porumbescu, Musicescu, Dima, Ştephănescu, Mureşianu, Dimitrescu. Fără

modestie, se autoînscrie cu *Petru Rareș, Fata răzeșului, Adevărul și minciuna*[1], acestea fiind creațiile pe care le socotește reprezentative ... „celelalte toate sînt reminiscențe naționale românești."

Folosește și el noțiunea de „caracter național", care se poate întrebuința justificat ... „numai acolo unde situația o cere ...[2]

Alexandru Zirra nu pomenește nimic de muzicienii noștri din generațiile anterioare, dar are o viziune istorică atunci cînd descoperă începuturile cîntării românești în muzica agatîrșilor. În melodica populară sesizează nu mai puțin de cinci atribute moștenite prin conviețuire: a) caracterul grav, adesea pompos, care i se pare greco-roman, b) patima și violența provenind de la daci, c) monotonia turcească și e) vioiciunea dansului rusesc.[3] Sînt aici amestecate neistoric și incomplet valurile influenței pe care le-a cunoscut muzica noastră: dacă, romană, slavă, turcă, rusească. Amintește și elementele slave din creația clasicilor vienezi.

Un lucru extrem de important afirmă Dimitrie Cuclin atunci cînd scrie: „Sufletul și muzica, noi le avem de la daci"[4]. I. N. Otescu constată că înainte de a fi avut o muzică profesionistă, am avut o cîntare orală: „Poporul cîntă înaintea compozitorului ..."[5]

Apare vizibilă, cu unele excepții, lipsa unei clare viziuni a drumului parcurs de către muzica românească, explicabilă prin mai mulți factori: mentalitatea defavorabilă artei naționale, lipsa de solicitudine față de compozitori, neprogramarea lucrărilor lor. Toate acestea, plus altele, au făcut ca mulți muzicieni, chiar de prestigiu, să nu manifeste o concepție istorică adecvată asupra muzicii noastre, exceptîndu-l, desigur, pe Caudella.

Discutarea muzicii românești se face sub imperativul considerării școlii naționale de compoziție după modelul celorlalte școli europene fondate, cum arăta Caudella, de către: Glinka, Grieg, Bizet, Rimski-Korsakov, Lalo, care au meritul ... „edificării unei muzici accesibile", naționale.[6] Al. Zirra remarcă prezența în partiturile lui Glinka a spiritului rusesc, numai în dansuri, întrucît recitativul avea un caracter italian ...[7]

Conceptualizarea muzicii românești pornește de la clasificarea noțiunii însăși, I. N. Otescu interogîndu-se, „avem o muzică românească?" după care sesizează bivalențele: „Ce se înțelege prin Muzică Românească — cîntările, doinele și dansurile poporului, sau o școală, un gen, un sistem muzical special?"

Punctul său de vedere apare limpede exprimat, optînd pentru identificarea „muzicii unei națiuni" prin „școala muzicală formată de compozitorii acelei națiuni" ... Completîndu-și ideea, devine și mai concludent, demon-

---

[1] Caudella, Eduard. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, București, ianuarie 1920, p. 98.
[2] Idem, ibidem.
[3] Zirra, Alexandru. *Muzica românească*. În: *Muzica*, *Op. cit.*, p. 102.
[4] Cuclin, Dimitrie. *Muzica românească*. În: *Muzica*, *Op. cit.*, p. 113.
[5] Otescu, I. N. *Muzica românească*. *Op. cit.*, p. 99, articolul reprodus din *Muzica*, I, 1 ianuarie 1916, p. 11.
[6] Caudella, *Muzica românească*. *Op. cit.*, p. 97.
[7] Zirra, Al. *Op. cit.*, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

strînd că „muzica e o limbă dar e și o literatură" . . .[1] Se poate desprinde din aceste teze, formulate concis, că o școală muzicală presupune creația unei puternice individualități sau a unui grup de personalități, care, folosind un limbaj specific, cristalizat, prin asimilarea unor entități aparte, dau naștere unei literaturi, formînd, printr-o succesiune istorică, o tradiție de referință.

Paradoxal, ancheta la care ne referim a prilejuit, ceea ce apare ca fiind extrem de important, evidențierea unor carențe de fond în înțelegerea sau acceptarea conceptului de muzică românească. Pozitiv în această semnalare a unor lacune în aprecierea muzicii autohtone pare să fie că, prin confruntare, ideile s-au putut contura mai limpede în faza istorică următoare, precum și că în tratarea premiselor componisticii contemporane s-au trădat serioase optici deficitare, explicabile numai prin absența unei instrucții adecvate, prin slaba lor orientare în chestiunile de fond, prin evaluarea superficială ori prea subiectivă a realităților anterioare, pe care nu le cunoșteau, asupra cărora nu au reflectat pînă atunci cu luciditate și cu simțul derulării istorice.

Contrariază două probleme cruciale asupra cărora domnea o deplină confuzie în mintea unor compozitori de notorietate: existența școlii naționale, a unei culturi muzicale românești, închegate ca atare, nu prea demult, dar fără îndoială, închegate, și problema originalității muzicii populare ce antrenează, dacă am lua de stricto unele considerații, însăși entitatea sa, ca individualitate distinctă. Aici se constată cel mai mult cît de greu atîrnă în balanță absența de la anchetă unor muzicieni a căror poziție ar fi spulberat orice tentativă de minimalizare a specificității. Chiar și așa, per ansamblu, se proiectează un tablou suficient de obiectiv, deoarece pozițiile se completează, se contrapun, se armonizează prin finalitatea lor ce țintea către afirmarea unei estetici, a unei gîndiri estetice naționale.

Confruntarea din cadrul anchetei are darul să scoată în relief gradul neomogenității concepțiilor acestor muzicieni în faza anterioară constituirii lor într-o societate profesională. Limitele ce vor reieși din prezentarea unor poziții sînt menite a conduce la discernerea critică, la clarificări, la reevaluări estetice. Surprinde adeseori tocmai caracterul lor nefondat și gratuit, chiar dacă unele considerații vin din partea unor personalități de la care nu te-ai fi așteptat; formulări categorice, dar șubrede, neavenite. Probabil tocmai în aceasta rezidă farmecul și bogăția planurilor respectivei anchete.

Maximilian Costin opinează pentru o nesincronizare a conceptului de „muzică românească" și „muzică populară", deoarece sînt categorii diametral opuse. Dacă avem o cultură populară, consemnată într-o eflorescentă afirmare a genurilor, în schimb, și aici intervine neînțelegerea fenomenului muzical românesc ce continua să se profileze în epoca sa, socotește că în materie de creație stadiul în care ne aflam era cel de cota zero — el mai aștepta ivirea unui făurar de excepție, salvator . . . „geniul menit să deschidă calea muzicei noastre naționale nu ni s-a arătat încă și deci nu ne este încă dată mîndria de a putea vorbi de *muzică românească*"[2]. Cum adică, pentru redactorul revistei *Muzica*, Enescu nu reprezenta nimic? Dacă o asemenea negli-

[1] Otescu, I. N. *Op. cit.*, p. 10.

[2] Costin, M. *Muzica românească*. În:, *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

jare a valorilor — a lui Enescu — a fost posibilă, într-un moment cînd personalitatea lui era pretutindeni recunoscută de mai bine de două decenii. Deci, dacă o astfel de ignorare, nesocotire a fost posibilă, celelalte minimalizări din cadrul anchetei nu vor mai surprinde. Cel puțin A. Alessandrescu cînd afirmă că ... „de o școală muzicală română nu poate fi vorba" ... are circumstanța atenuantă că, prin „muzica cultă" înțelege doar ... „muzica simfonică ce la noi datează prea de puțin timp pentru a fi deja închegată"[1] Prin urmare, deducem că el nu nega existența nici a genurilor simfonice, deci avea o optică mai realistă, dar nutrea părerea că nu se realizase o sudură, o platformă stilistică și estetică a muzicii noastre, ceea ce nu era lipsit de discernămînt. Nici I. N. Otescu nu credea în existența unei școli muzicale românești, probabil potrivit acelorași considerente, absența simfonismului. La o asemenea teză ar trebui invocată geneza școlilor muzicale rusă, cehă, care nu s-a datorat vreunui gen simfonic, ci creației de operă.

Neîndoios, compozitorii români nu îmbrățișaseră formele muzicii simfonice de mult timp, dar un spirit avizat în materie nu ar putea să nu observe *Uverturile* lui Flechtenmacher, Ștephănescu, I. Mureșianu, *Concertele pentru violoncel și orchestră* de C. Dimitrescu, ca să nu apelăm la alte titluri simfonice ori camerale și nici la genul muzicii corale sau de operă. Apoi, ancheta era întocmită la două decenii de la audiția *Poemei Române* și a *Rapsodiilor Române* de Enescu. De atunci mai răsunaseră în concerte *Simfoniile* lui Enescu, în număr de trei. Cum e posibil ca unii creatori să omită aceste însemnate împliniri în domeniul muzicii simfonice, ale muzicii românești? Apoi, nu putem trece sub tăcere nici compozițiile simfonice ale lui Castaldi, ale lui Otescu, Catargi, chiar Alessandrescu.

Nu erau oare demne de luat în seamă? Evident, muzica românească exista; tezele contrare acestui adevăr sînt nefondate. Sub acest aspect nici poziția lui N. Caravia nu corespunde obiectivității istorice, deși conține în „curs de realizare" prin Enescu, Otescu, Alessandrescu, Cuclin, Jora, care izbutesc să adapteze ... „cele mai subtile procedee armonice, nota plîngătoare, specifică doinei noastre naționale."[2]

Necunoașterea temeinică a trecutului muzical este dublată, uneori, de o concepție lipsită de profunzime asupra melosului popular. Apărute într-o perioadă de susținut interes față de creația populară, asemenea păreri trădează insuficienta cunoaștere a folclorului și a eforturilor făcute pe linia valorificării sale, atît în creație, cît și în prelucrări și culegeri, de la E. Murgu, Miculi, Berdescu și Vulpian, la Kiriac, Brediceanu și Bartók. Din această cauză, opiniile exprimate dovedesc lipsa contactului cu folclorul. Le trecem în revistă cu titlu informativ, deoarece constituie o realitate care, prezentată de către redactorii revistei *Muzica* într-o manieră insolită, a avut drept rezultat o reconsiderare critică a pozițiilor, determinîndu-se în anii următori un curent de opinii, de creație, favorabil melosului popular, muzicii românești.

La întrebarea: „Avem o muzică populară distinctă?" I. N. Otescu invocă o serie de rezerve, esența cărora demonstrează scepticismul său privitor la

---

[1] Alessandrescu, A. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 2 ianuarie 1920, p. 115.

[2] Caravia, N. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, 1920, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

autenticitatea melodiei orale. Teza aceasta nu e inedită, fiind preluată din interviul acordat de Enescu revistei *Luceafărul* (XI, 15, 8 aprilie 1912), îmbrățișată și de alți muzicieni, în pofida unor afirmații foarte discutabile, asupra cărora vom insista la capitolul creației. Reîntorcîndu-ne la cele susținute de I. N. Otescu, reținem:

„Cu multă părere de rău trebuie să răspundem că aproape nu o avem, din cauză că multe din elementele din care ea e formată sînt orientale, rusești sau ungurești. E foarte greu a distinge partea pur românească (dacă e?) din totalul eclectic întrebuințat în ținuturile locuite de români. Ar fi ceva al nostru în muzica întrebuințată la noi, ar fi legătura și unele formule de înflorire ale elementelor străine, dar asta ar fi deajuns?"[1]

El încearcă să-și justifice opinia prin stadiul de atunci al culegerilor de folclor: „Dar poate că greșim, poate că prea puține studii de folclor muzical s-au făcut la noi, deși din puținele colecțiuni cunoscute, dacă era ceva s-ar fi văzut (Dnul D. Kiriac se ocupă cu culegerea cîntecelor populare, și de la Dsa cunosc cîteva, și o altă culegere a fost făcută de un compozitor ungur, Béla Bartók, publicată de Academie)". Aceste rînduri trădează slabele contacte ale lui Otescu cu folclorul. Facem precizarea că este vorba de anul 1916, deoarece *Muzica* republică un material mai vechi.

Trebuie luat în considerație că I. N. Otescu, după respectivul articol, probabil, în urma unor critici, se dedică valorificării melosului folcloric, ceea ce nu e greu de observat din partiturile baletului *Ileana Cosînzeana* și ale operei *De la Matei cetire*.

Alfred Alessandrescu dovedește o poziție mai lucidă: „Alcătuită la origine din elemente slave, bizantine, chiar ungurești, muzica românească a păstrat totuși un caracter specific național, poate nu atît ca element ritmic sau tonal, cît melodic"[2]. Muzician profund, A. Alessandrescu determină în ce anume se manifestă specificul național, indicînd melodia. Ce păcat că nu a remarcat elemente caracteristice și în ritm și organizare sonoră! Să nu ne mire că se vorbește destul de mult despre influențele străine care au acționat asupra muzicii românești. În acea vreme se vehicula adeseori această teză. Dirijorul D. Dinicu nu le neagă, dar accentuează latura originalității, găsind-o mai pregnantă în Banat și Transilvania, o altă idee ce revine frecvent. „Firește, sînt influențe în muzica noastră, dar nu mult. Caracterul muzicii noastre există; i se simte lămurit expresia în partea sud-vestică a acestui pămînt românesc"[3]. El remarcă faptul că Enescu a „superiorizat" muzica populară, „a capitalei" și nu pe aceea pură din Ardeal. „În treacăt să spun ceva: în Ardeal e o cultură muzicală populară superioară celei din țara românească"[4].

Maximilian Costin observă mai avizat proprietățile muzicii populare, semnalîndu-i nota specifică pe care o identifică în „nuanța subtilă de melancolie". „... Melodiile populare de pretutindeni au asemănări, toate exprimă

---

[1] Otescu, I. N. *Muzica românească*. *Op. cit.*, p. 99.
[2] Alessandrescu, A. *Op. cit.*, p. 115.
[3] Dinicu, D. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, București, ianuarie 1920, p. 118.
[4] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

sentimente simple, mereu aceleași la toate ființele omenești. Totuși, în cîntările noastre vesele, în hore, chindii și sîrbe, nu vei găsi niciodată veselia întreagă, sălbatică ce se revarsă dintr-un ceardaș, ori dintr-o căzăcească.

Peste veselia poporului român suflă mereu o adiere de tristețe: muzica sa chiar cînd e veselă nu e lipsită de o nuanță subtilă de melancolie."[1].

Constantin Brăiloiu polemizează discret cu cei care au văzut o prea mare pondere a elementelor străine în muzica noastră, denunțînd stadiul necorespunzător al cercetării științifice: „Cît despre muzica noastră populară, în ea însăși s-a spus cu drept că aproape a rămas necunoscută; și într-adevăr, cercetările științifice ce s-au făcut asupra ei sunt rare și incomplete. S-a mai spus că nu poate fi reprezentativă pentru poporul românesc, fiind prea covîrșită de influențe străine (rusești, turcești, ungurești etc.). Părerea mea personală este că viitoarea școală română nu se va inspira (și nici nu trebuie să se inspire) din lucrările documentare ce își au locul în bibliotecile instituțiilor didactice, ci din materialul viu, care se găsește pretutindeni. Este aceasta sau nu un amalgam de elemente eterogene? Poate că da. Spiritul românesc însă a izbutit să-l personalizeze, dîndu-i un caracter puternic de originalitate".[2]

Răspunsuri pertinente în această direcție aparțin lui Alexandru Zirra și Mihail Jora. Zirra face o amplă demonstrație asupra specificului muzicii populare, recurgînd la incursiuni istorice. Primele rînduri din intervenție par concludente: „Cred și sînt convins că avem o muzică populară veche, necunoscută de noi înșine, deci nevalorificată, plină de influențe străine, însă cu o culoare a ei distinctă, filtrată prin sufletul naționalității noastre". În răspunsul lui M. Jora, publicat în nr. 2 al revistei *Muzica*, 1921, pag. 301, se precizează: „A contesta existența muzicii noastre populare ar echivala cu declarația că nu avem o limbă românească. Căci nu faptul că muzica poporului nostru a putut fi influențată de aceea a altor națiuni poate da dreptul a se spune că nu e originală, după cum nimănui nu-i poate trece prin gînd să declare că graiul românesc n-are un specific, deoarece afară de cuvintele de origine latină, prin influența diferitelor rase care s-au perindat prin țara noastră, întrebuințăm cuvinte de origine slavă, turcească sau grecească".

Mai multe intervenții conțin referiri la genurile muzicii populare, și, cel mai des citată este doina, ceea ce confirmă teza lui V. Tăslăuanu că ne aflăm în epoca doinei. N. Caravia vede originalitatea doinei în secunda mărită și „afinitatea cu gama gregoriană prin cuarta mărită și septima mică"[3]. E. Cerbu vorbește de contrapunctarea savantă a doinelor[4]. G. Breazul relevă „cîntecul doinit al păcurarului"[5]. Al. Zirra, singurul, nu crede că doina ar fi „genul reprezentativ, superior, că toate trebuiesc considerate la fel"[6].

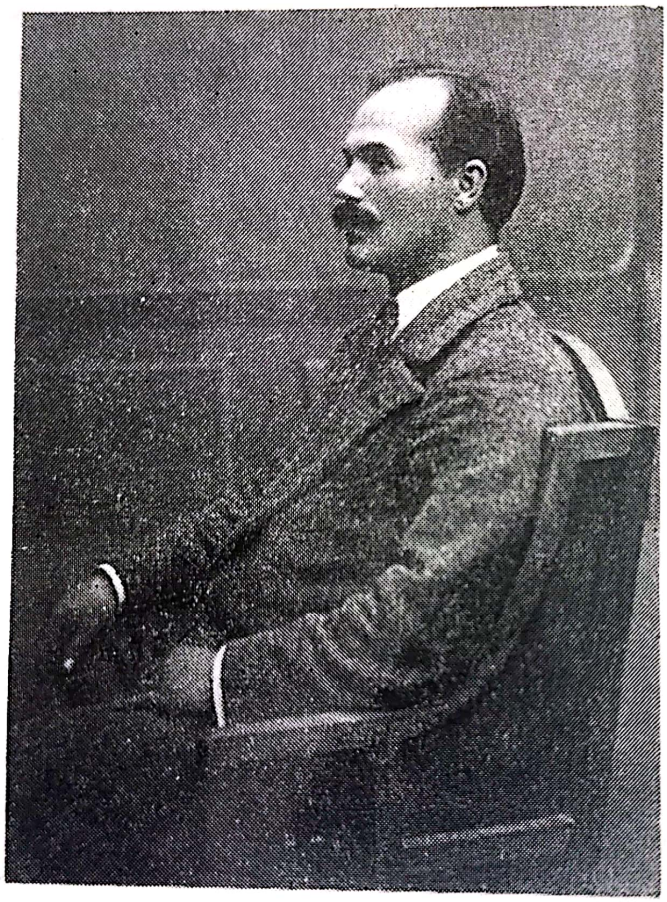
Constantin Brăiloiu intuiește ca nimeni altul cheia anchetei atunci cînd scrie: „Întrebarea ce preocupă revista *Muzica* îmi pare că este de a ști dacă

---

[1] Costin, M. *Muzica românească*. În: *Muzica*, art. cit. p. 110.
[2] Brăiloiu, C. *Muzica Românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 120
[3] Caravia, N. *Op. cit.*, p. 105.
[4] Cerbu, E. *Op. cit.*, p. 112.
[5] Breazul, George. *Sufletul românesc în muzica populară românească*. În: *Muzica*, II, 4—5, București, 1920, p. 135.
[6] Zirra, Al. *Op. cit.*, p. 103.

cîntecele şi jocurile noastre naţionale pot da naştere unei muzici savante, aşa cum, de pildă, cîntecele spaniole au dat naştere unor compoziţii ca *Iberia* de Albeniz sau chiar *Hispania* de Chabrier"[1].

Tot el răspunde prompt şi neechivoc: „Şi pentru ce să nu se poată? Folclorul rusesc, folclorul nordic, folclorul unguresc n-a determinat oare ivirea unor şcoli naţionale? De ce nu s-ar petrece lucrurile tot astfel şi la noi?"



Gheorghe Cucu

Toate bune, numai că văzută dintr-o prismă istorică îndepărtată, se cere precizat că, de fapt, era vorba nu de şcoala muzicală naţională românească, care deja era constituită încă din veacul trecut, ci de faza ei modernă, care reclama alte soluţii tehnice şi, de ce nu, estetice.

Ideea de „gen muzical superior" revine în mai multe rînduri, probabil fusese o formulă sugerată de redacţie, respectiv de M. Costin şi I. N. Otescu. Potrivit lui Ed. Caudella, muzica populară are ... „viitor şi poate servi spre a-i da o dezvoltare a unui gen muzical superior." Ducîndu-şi gîndul mai departe, condiţionează astfel: „... neîncărcînd-o cu armonii şi modulaţiuni disonante de-ale Domnilor compozitori *ultra moderni*, care înăbuşă melodia prin prea multă îmbrăcăminte"[2].

[1] Brăiloiu, C. *Op. cit.*, p. 116.
[2] Caudella, Ed. *Op. cit.*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

Al. Zirra susține că motivele populare pot fi utile pentru obținerea culorii locale servindu-le „întocmai sau înnobilate". Însă pentru genul muzicii superioare, el optează în favoarea înnobilării, înțelegînd prin aceasta ... „luîndu-i numai caracterul fie ritmic sau melodic, caracterizat prin intervale, care arată o expresie a unui simțămînt, nici într-un caz nu se ia motivul aidoma"[1].

În chestiunea modalității folosirii elementelor populare în „genul superior", adică în creația simfonică, Al. I. Zirra arată că melodiile folclorice se pot folosi pentru: a) descrierea unei culori locale, la țară, deci în pagini cu caracter descriptiv; b) în chip rapsodic și c) „ ... într-un gen de muzică superioară".

După N. Caravia, temele populare „nu prezintă elemente destul de puternice pentru a servi la dezvoltare", deoarece nu au „dinamică ritmică". Astfel că, „ceea ce ar trebui exploatat — repet — din muzica populară este, nu atît *subiectele* (*temele*) înseși, din ea, ci, mai degrabă, un lucru abstract: melancolismul, nostalgia evocatoare a vremurilor îndepărtate ...". Așadar: „ ... atmosfera produsă și procedeele utilizate să fie în spiritul muzicii populare"[2]. Exemplifică ideile sale prin liedul *Languir me fais* și *Simfonia a III-a* de Enescu, *Narcis* și *Ileana Cosînzeana* de Otescu, *Acteon* și *Didona* de Alessandrescu și părțile II și III din *Suita* de M. Jora (bănuim, op. 2). Calitatea acestor partituri este că ... „sînt străbătute aproape în întregime de motive compuse, inventate în spiritul muzicii populare ...".[3] Astfel, s-a obținut acel „gen superior" spre care trebuie să aspire compozitorii.

Ca și compozitorii precursori, și nu numai, I. N. Otescu manifestă reticență față de antrenarea citatelor populare în discursul simfonic ... „fragmentele pur românești (deci totuși există în stare pură? n.n.) nu prezintă destulă maleabilitate și sunt purtate mai mult spre repetare decît spre dezvoltare, spre genul rapsodiei mai mult decît spre genul simfonic". Rămîne însă încrezător în destinul componistic românesc condiționînd, dacă .. „vor căuta inspirațiunile (nu temele) lor în frumusețile noastre naționale, și dacă se vor lăsa mai puțin atrași de farmecul muzicei moderne ..."[4]

Unul dintre promotorii orientării simfonismului autohton spre muzica franceză, I. N. Otescu încă în 1916, deoarece intervenția sa în anchetă e de fapt reluarea unui vechi articol[5] cu titlul semnificativ *Muzica românească*, ceea ce ar justifica să i se atribuie lui inițiativa organizării anchetei, deci, de pe atunci își dă seama de pericolul eclectismului datorat muzicii moderne și îndeamnă compozitorii să apeleze la muzica populară („frumusețile noastre naționale"), dar fără s-o preia ad litteram. Este, în fond, părerea celor mai mulți muzicieni, care prinde contur pregnant în această anchetă.

Într-o contribuție mai modestă, Romulus Vrăbiescu vede realizabile drame muzicale axate pe basme și poezii populare[6]. C. C. Nottara își exprimă păre-

---

[1] Zirra, Al. *Op. cit.*, p. 104.
[2] *Muzica* 3, 1920, pag. 105.
[3] Caravia, N. *Op cit.*, p. 106.
[4] Otescu, I. N. *Op. cit.*, p. 100.
[5] Otescu, I. N. *Muzica românească*. În: *Muzica*, I, 1, București, 1 iunie 1916, p. 10—11.
[6] Vrăbiescu, Romulus. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, București, ianuarie 1920, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

rea: „muzica românească poate să aibă un rol tot așa de important pe care îl are muzica populară rusească în mișcarea universală a muzicei. Adică va putea servi dezvoltării unui gen muzical superior“[1].

Foarte înțelept vede problema Maximilian Costin, „muzicantul ar putea să creeze o muzică națională numai atunci cînd asimilîndu-și în deplină conștiență muzica populară a patriei, ne-ar reda în compozițiile sale, oricare

Constantin C. Nottara

le-ar fi genul ori forma, și oricît de meșteșugit ar fi lucrate, caracteristicile speciale ale acelei muzici“[2].

Dimitrie Cuclin, într-un mod sistematizat, indică: „Din muzica românească, psihologicește bogată și pură, se poate face orice, pînă la expresia celei mai înalte arte posibile“[3], adică: 1. *Potpuriuri*, aranjamente de motive populare, în alegerea și dispoziția cărora se poate pune logică, bun simț, gust

[1] Nottara, C.C.*Muzica românească. Op. cit.*, ibidem.
[2] Costin, M. *Op. cit.*, p. 107.
[3] Idem, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

și chiar o superioară înțelegere a euritmiei melodice; 2. *Rapsodii*, unde apar rudimente ale artei compoziționii, implicit drama în creațiunea și dezvoltarea ideii muzicale. *Fantezii — uverturi — potpuriuri* etc. 3. *Simfonii, poeme simfonice, uverturi — sonate:* a) utilizînd melodiile populare, ca idei muzicale; b) creînd idei muzicale personale, în sufletul general al muzicii noastre populare".[1]

Alfred Alessandrescu consideră „iluzorie" posibilitatea realizării dezvoltării simfonice cu motive populare. Prelucrările și armonizările cîntecelor populare nu pot constitui „ținta supremă", adică muzica simfonică, întrucît „... o dezvoltare simfonică necesită transformări ale temei, atît ritmice, cît și melodico-armonice, lucru care ar denatura complet caracterul popular național al acestor motive[2]. Ar conveni melodiilor populare genul rapsodiei. Pentru realizarea idealului — cea mai înaltă expresie a manifestării muzicale: *„Simfonia"*, sugerează „... *crearea de teme sau motive noi, în spiritul muzicii populare*, teme care, păstrîndu-și calitățile lor de idei bune pentru simfonie, deci apte pentru dezvoltare simfonică, pentru dramatizare, să împrumute în același timp accente și inflexiuni caracteristice melodiei noastre populare.

Geniul care va contura această năzuință — încheie A. Alessandrescu — va trebui salutat cu recunoștință de întreaga suflare românească"[3].

Pentru Mihail Jora, forma liberă s-ar preta muzicii românești, indicînd în acest sens tabloul muzical, poemul simfonic și baletul românesc, adică genurile care ulterior vor fi concretizate prin lucrări în propria-i creație.

M. Jora relevă dificultățile care-l confruntă pe compozitorul român cînd se angajează în genurile simfonice, trebuind să renunțe la cele învățate într-ale compoziției, după partituri germane, franceze etc., pentru a crea muzică românească și a-i făuri tradiția. D. Dinicu, exprimîndu-și încrederea în făurirea a ceea ce denumește „marea muzică românească"[4], arată și ce anume trebuie să facă cel ce se angajează la aceasta ..., o „muncă de analiză și sinteză și de exteriorizare a acestui travaliu". După Enescu (*Muzica*, II, 5—6, 1921) forma rapsodică se pretează de minune jalonării superioare a melodiei folclorice. Legîndu-se de această afirmație a lui Enescu, S. Drăgoi preconizează o altă formulă, susținînd că rapsodia „este un fel de fantezie liberă și totodată un bogat teren componistic pentru diletanți, tehnica ei nu cere multă știință ... Deci să ocolim rapsodia ca pe un gen inferior de compoziție, prin care muzica românească nu-și poate valorifica deplin, nici originalitatea, nici dezvoltarea polifonică"[5].

C. Brăiloiu aduce o notă aparte acestor opțiuni, înclinînd să creadă că pentru muzica populară se cer descoperite forme noi, pentru a da ființă unui „gen muzical superior", altele decît cele consacrate. Argumentația sa e temerară, dar decisă. „S-a obiectat (de către dnul I. Nonna Otescu) că melodiile

---

[1] *Muzica*, 3, 1920, p. 113.

[2] Idem, p. 116.

[3] Idem, p. 116.

[4] Dinicu, D. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3 ianuarie 1920, p. 118; inițial ,acest material a apărut în *Luceafărul*, XII, 5, martie 1913, p. 145—147.

[5] Drăgoi, S. art. cit., p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

noastre populare se împacă anevoios cu așa-zisul stil simfonic. E drept. Însă nu văd ce concluzie s-ar putea trage de aci, afară poate decît aceea că muzica noastră nu va fi simfonică. Parcă am fi numaidecît constrînși să scriem simfonii și sonate. Oare nu s-au scris destule? Și apoi, nu s-ar putea presupune că forma simfonică, născută dintr-un spirit străin nouă și nepotrivită temperamentului nostru, ar trebui înlăturată cu desăvîrșire din cercul preocupărilor noastre, și că în loc de a ne închina cu servilitate în fața occidentului, mai bine am face să căutăm adevărata expresie a sufletului nostru?"

„În ce mă privește, persist a crede că acea formă în care va lua ființă «genul muzical superior» român nu va avea nimic comun cu disciplina simfonică germană.... Totuși numai studiul autorilor moderni ruși și francezi ar putea să ne călăuzească pe drumul ce-l căutăm ...

Încrederea mea în viitorul «genului muzical superior» românesc, despre care vorbește revista *Muzica*, rămîne deci neclintit"[1].

George Breazul, acceptînd orice formă pentru muzica noastră, sesizează procesul complex parcurs de actul închegării unei creații românești, pe axa simplificată de noi, a preluării experienței universale, redarea ei într-o înveșmîntare românească și astfel, din nou ajunge în „armonia universală". ... „Orice formă de expresiune muzicală, fie inspirată din realitatea existenței sufletului românesc, fie împrumutată de aiurea, a trebuit mai întîi să fie arsă și topită în para sufletului românesc și apoi din nou turnată în tiparul geniului românesc sub noi forme muzicale românești, căpătînd și purtînd, în armonia universală, pecetea originalității sufletului nostru"[2].

Este impresionantă credința cu care muzicienii au pledat pentru o artă sonoră națională, de factură modernă. Ezitările, erorile eventuale care s-au reperat în decursul anchetei sînt atît de neînsemnate, comparativ cu frontul unitar al esteticii naționale, încît se poate afirma că ancheta a avut rolul nu numai de a limpezi principiile care configurează falnica muzică românească, ci și de a cimenta pozițiile, arcuindu-le sub același ideal. Patriotismul compozitorilor a prilejuit o demonstrație spectaculoasă de optimism privind viitorul creației autohtone, anihilînd vocile care ar fi dezbinat mișcarea noastră componistică. În cadrul dezbaterilor înglobate în paginile revistei *Muzica* a rezultat că numai edificîndu-se pe tezaurul muzicii populare, indiferent de modalitatea apelării la sursele sale, compozitorul poate concepe creația națională. O afirmă, și aceasta apare cu atît mai important, și reprezentanții impresionismului muzical, acei compozitori care au cochetat cu modernismul epocii, fiind calificați din cînd în cînd „cosmopoliți", „decadenți". Preferințele stilistice nu au fost de natură să absoarbă intempestiv preocupările tuturor muzicienilor de a da naștere „genului muzical superior", muzicii „savante". Principiile afirmate nu au fost nicidecum formule de circumstanță, deoarece practica creatoare de după 1920 demonstrează că făurirea „esteticii naționale" nu a fost o chestiune tematică oarecare, ci o determinare conștientă obiectivă, legitimă, a drumului dezvoltării artei noastre componistice.

Fără îndoială, în peisajul muzical de atunci, dezbaterea din paginile revistei *Muzica* a constituit un moment de sinteză, suma tuturor eforturilor

[1] *Muzica*, 3, 1920, p. 117—118.
[2] Breazul, George. *Op. cit.*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

pe linia edificării Societății Compozitorilor Români, a școlii muzicale naționale moderne în cultura românească, ale cărei repercusiuni binefăcătoare se vor impune cu strălucire în creația epocii secvente, interbelice. Pe bună dreptate scria C. Brăiloiu: „Închinarea smerită în fața Apusului însoțită de disprețul pentru cele pământene încetează de tot după război. Azi cei mai mulți dintre compozitorii noștri rîvnesc vădit spre făurirea unui grai muzical al nostru și întemeierea Societății Compozitorilor Români în 1920 nu este decît un semn al noului crez"[1].

Privite și prin prisma anchetei, dar nu numai, orizonturile estetice ale muzicii românești ne apar conturate cu pregnanță, dezvăluind direcția majoră, prioritară ce evidențiază interferarea aspirațiilor componistice, interpretative, muzicologice, cu cele generale ale țării, într-un comun efort spre atingerea unor parametri culturali și artistici, superiori, de esență națională.

[1] Brăiloiu, Constantin. *Muzica românească*. În: *Cele trei Crișuri*, XV, 11—12, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

INSTRUCȚIA MUZICALĂ

Configurația peisajului muzical a depins întotdeauna de activitatea instituțiilor de învățămînt artistic, de conservatoare. Cînd acestea ofereau generații de valoroși interpreți, pedagogi, compozitori, formațiile muzicale, trupele lirice se înviorau, ba uneori li se semna chiar certificatul de naștere în laboratoarele de lucru ale vreunei clase. Cînd absolvenții nu excelau sub nici o formă, ori dintr-un motiv sau altul nu existau, aveau de suferit melomanii, cărora nu li se oferea nimic. Și la scara învățămîntului general, afirmația își menține valabilitatea în sensul că atunci cînd o școală dintr-un sat ori oraș avea un profesor de muzică destoinic, un învățător care a beneficiat de o temeinică instrucție muzicală, el insufla în orele de cîntare o nobilă acțiune educativă, iar corul pe care-l organiza și dirija constituia o carte de vizită, un focar de cultură, o importantă comuniune artistică, cu rezonanță puternică în conștiința vremii.

Pătrunși de acest simplu adevăr, unii factori de decizie ca, bunăoară, ministrul Spiru Haret, au depus susținute eforturi pentru ca ora de muzică, învățămîntul de specialitate să-și ocupe locul ierarhic ce i se cuvenea în ansamblul unui proces complex și de durată, subordonat ridicării gradului de civilizație al poporului român.

Dificultățile în calea înaintării învățămîntului muzical nu erau încă eliminate și izvorau în bună parte din mentalitatea unor cercuri care mai considerau cariera de muzician cu dispreț, considerîndu-i pe muzicieni, pe interpreți drept lăutari. Fără îndoială, erau vizibile schimbările în această privință, dar se mai găseau — zicea T. T. Burada în 1908 — „boieri bătrîni care priveau muzica ... bună numai să ne desfăteze pe la mese și petreceri ...“[1]

---

[1] Burada, T. T. *Cum era privită muzica la noi în trecut*. În: *Arta Română*, I, 1—2, Iași, 1908, p. 9; și *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de V. Cosma București, 1975, Edit. muzicală, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este deloc lipsită de pertinență observația că la noi numărul personalităților reprezentative în sfera muzicii e restrîns datorită prejudecăților existente în familiile cu situație, care și atunci cînd erau convinse de talentul vlăstarelor le direcționau spre altă carieră, conform părerii ... „să-l văd și eu judecător, nu lăutar"[1]. Pe de altă parte, în familiile nevoiașe, talentele se pierdeau nefiind depistate sau din lipsa condițiilor specifice. Cu toate acestea, muzicologul ieșean T. T. Burada remarcă „schimbarea în bine a statutului muzicii, introdusă în școlile publice și particulare", fiind ... „baza educației junimei noastre"[2].

Conservatoarele, focarele de instrucție muzicală, unde se pregăteau viitorii muzicieni, își păstrează rolul de „violon d'Ingres" în viața muzicală, deoarece în cadrul lor se nasc inițiative, ansambluri, formații ce întreține sau completează activitatea de educație artistică prin intermediul artei sunetelor. Prin producțiile claselor, prin absolvenții care întăresc orchestrele sau trupele lirice existente, prin turneele în străinătate ale unor debutanți sau consacrați, conservatoarele își justifică aportul prețios la afirmarea în continuare a muzicii românești. „Conservatoarele noastre de muzică — scrie T.T. Burada — sînt chemate și ele mai cu seamă să contribuie (n.n.) la progresul și cultura poporului nostru, precum și la susținerea și propaganda muzicei noastre naționale"[3]. În mod deschis se vorbește aici de „susținerea" și „propaganda" artei sonore românești, ceea ce poate fi apreciat drept un comandament major care nu fusese anterior atît de limpede preconizat. Într-adevăr, după 1900 se discerne tot mai vizibil tendința dirijării activității conservatoarelor înspre slujirea muzicii românești, tendință ce devenea tot mai puternică, direct proporțional cu sporirea prestigiului creației și artei noastre interpretative. D. Georgescu Kiriac este acela care imprimă muncii din conservator un spirit militant pentru un repertoriu românesc, axat pe valorificarea melodiilor populare. El va determina adoptarea unor programe pentru introducerea cîntecului românesc în școlile de toate gradele conform devizei: „Copiilor români cîntece românești".

CONSERVATORUL DIN BUCUREȘTI

Dar cum se înfățișează diacronia învățămîntului muzical? „Termometrul nivelului nostru muzical" (*Adevărul*, 22 iunie 1899), cum era considerat conservatorul bucureștean. Acesta continua să fie cîrmuit de Eduard Wachmann care deținea funcția de director din 1869, nelăsînd să se producă modificări în structura inițială. Ca atare, conservatorul era locul unde copii și vîrstnici învățau muzica, instrumente și canto, într-o ambianță nu tocmai exigentă și nici prea riguroasă. Finalitatea studiilor nefiind întotdeauna controlată, se ajunsese ca diploma să devină un scop și nu exercitarea profesiunii pentru care se investise energie și trudă. Numărul mare de eleve, prea puțin talentate,

[1] Maiorescu, Maior C. *Muzica și profesiunile*. În: *Gazeta Artelor*, I, 13, București, 26 ianuarie, p. 3.
[2] Burada, T. T. Idem, ibidem.
[3] Burada, T. T. Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

continua să fie un balast pe care Ed. Wachmann avea grijă să-l perpetueze. Corpul profesoral de la sfîrşitul secolului trecut număra peste 25 de nume între care: Eduard Wachmann — armonie, George Stephănescu — canto, R. Klenck şi C. Flesch — vioară (între 1897—1901), E. Saegiu şi I. Wiest — pian, L. de Santis — flaut, D. Dinicu — violoncel — conferind o anumită prestanţă învăţămîntului muzical. Cu toate acestea ieşeau mereu la suprafaţă numeroase carenţe asupra cărora se pronunţa cu aciditate critica vremii. Îndeosebi era nemulţumitor numărul mic al românilor în conservator, răspîndirea muzicii în popor, aportul profesorilor la ridicarea culturală. „... Nu e destul — scria Iuliu Roşca — pentru un profesor spre a-şi face datoria, numai să vină regulat la curs şi să-l ţină în conformitate cu programul, ci în tot locul şi în tot timpul să se silească a propaga, cu cuvîntul şi cu fapta dragostea pentru arta sa“[1].

Conservatorul îşi etala rezultatele în producţiuni şi în concertele absolvenţilor. Acestea din urmă însă nu reuşeau să se ridice la un nivel artistic înalt şi omogen, deoarece principiul care guverna obliga programarea tuturor absolvenţilor. Cum între aceştia se întîlneau destule mediocrităţi, e lesne de înţeles de ce ar fi fost mai eficace să se fi programat numai elevii premianţi.[1] Totuşi, producţiile claselor dădeau prilejul ca an de an să se afirme tinere talente. Excela în această privinţă clasa lui George Ştephănescu, priceput pedagog, pasionat de ideea împrospătării forţelor în trupa română de operă, care şi în vara anului 1899 înfăţişase publicului rezultate optime, făcîndu-l pe C.M. Cordoneanu să remarce ... „clasa de elită muzicală“[3].

În toamna anului 1900, Ministerul, sesizînd deficienţe în profilul conservatorului, însărcinează o comisie[4] să-i analizeze activitatea[5]. Se constată că nivelul învăţămîntului muzical nu este prea ridicat, deoarece elevii nu învaţă să analizeze o melodie, nu cunosc legile acordului. În timp ce în unele ţări ca Rusia roadele conservatoarelor sînt formarea de compozitori, la noi aceştia nu au unde să se instruiască. În consecinţă, se cere înfiinţarea claselor de istoria muzicii, dans, contrapunct. Era necesară organizarea corului şi a orchestrei conservatorului, precum şi întocmirea unui regulament care să ofere un

---

[1] Don Remi (Roşca Iuliu). *Serbarea premianţilor Conservatorului*. În: *România Musicală*, X, 13, Bucureşti, iulie 1899, p. 99.

[2] Don Remi. *Examenele Conservatorului*. În: *România Musicală*, IX, 12, Bucureşti, 15 iunie 1898.

[3] Cordoneanu, C. M. *Examenele conservatorului din Bucureşti*. În: *România Musicală*, X, 14, Bucureşti, 1 septembrie 1899, p. 107.

[4] Componenţa ei: N. Patraşcu, D. Vulpian şi Elena Ghimpeţeanu. Comisia, a cărei autoritate a fost contestată de *România Muzicală* pe motiv că în materie de muzică deciziile le iau nemuzicanţii.

[5] Profesori în 1900 erau: G. Brătianu — principii de muzică; Ed. Wachmann — armonie; G. Stephănescu, C. Leria, M. Asan, E. Anghel — canto; D. G. Kiriac — cînt coral; M. Zenide, E. Saegiu, Z. Miclescu, E. Ionescu-Ioanin, I. Wiest — pian; C. Flesch, R. Klenck, I. Dinescu, D. G. Dinicu — vioară; C. Dimitrescu, Dimitrie Dinicu — violoncel; E. Carini — contrabas; E. Coandă — harpă; P. Elinescu — flaut; R. Peters — oboi; H. Hoerath — clarinet; B. Pletescu — fagot; F. Korbus — corn; I. Neumann — Trompetă; Em. Kalus — trombon. Un scurt timp, la flaut a suplinit C. M. Cordoneanu. cf: *Anuarul Conservatorului Naţional de muzică şi declamaţiune din Bucureşti pe anul şcolar 1899—1900*. Bucureşti, impr. St., 1901.

Scanned with OKEN Scanner

cadru organizatoric, să stimuleze principiile funcționării conservatorului. Toate acestea vor rămîne simple deziderate. Organizatoric se impunea scăderea numărului de elevi deoarece, mulți netalentați aglomerau clasele. Se mai recomandă preocuparea în vederea găsirii unui debușeu pentru absolvenți care, în lipsa unor instituții unde să se angajeze, deveneau „diletanți" cu diploma.[1]

S-au făcut și alte propuneri, toate rămase fără consecințe, între care una radicală, deoarece între altele, ar fi radiat o frumoasă tradiție de învățămînt artistic: contopirea conservatoarelor din București și Iași, în favoarea celui dintîi.

Aspectele negative și soluțiile preconizate se înscriu într-un cadru mai larg, într-o discuție care-și propune perfecționarea procesului instructiv muzical. Cum în opinia multora circulă părerea că ... talentele n-au nevoie de diplomă pentru a-și demonstra virtuțile, directorul *României Musicale* intervine formulînd scopul pe care îl are conservatorul și cine ar trebui admis să studieze aici. „Menirea conservatoarelor este să formeze artiști! Și numai acei cari se destină artei trebuiesc primiți în aceste școli, și cu o îngrijire deosebită, să li se dea toate cunoștințele artistice pentru ca astfel, studiind serios, să putem avea în viitor artiști, cari să ne fie de folos"[2].

În mod deosebit, se regretă că nu s-au format compozitorii care ne trebuiau.

Astăzi ar părea curioasă o asemena punere a problemei, deoarece apare evident că menirea școlilor muzicale nu e alta decît formarea artiștilor, a muzicienilor profesioniști. Pe atunci însă, cînd conservatorul era împînzit cu tot felul de elemente, mai mult sau mai puțin dotate, cu fete care voiau o diplomă dar nu se serveau de ea, o asmenea abordare menită să limpezească apele și să curme o situație confuză era binevenită.[3]

Sînt numiți noi profesori la conservator și se înființează clase noi. Din 1900 D. Dinicu deține o clasă de ansamblu instrumental, iar D.G. Kiriac — canto liric, transformată în canto coral[4] și muzica orientală românească. Din păcate, această ultimă disciplină, atît de binevenită în programă datorită tradiției și caracterului viu încă al acestei muzici pe teritoriul țării noastre, a fost abandonată în scurt timp; D. G. Kiriac preda principii de solfegii.

---

[1] *** *Comisiuni speciale.* În: *România Muzicală,* XI, 14—15, București 15 septembrie 1900, p. 106—107.

[2] *** *De ale muzicei.* În: *România Muzicală,* XI, 5, București, 1 martie 1900, p. 35. În acest articol există o prețioasă indicație care arată că Lascăr Catargiu a fost decis să-l invite pe compozitorul francez Georges Bizet, înainte de a compune opera *Carmen,* să primească funcția de director al Conservatorului din București. Autorul nesemnat al articolului crede că Bizet... „ar fi făcut minuni din talentele ce s-au manifestat cu atîta îmbelșugare în tinerimea noastră căci, desigur, nu numai că ar fi creat capodopere naționale, dar ar fi îngrijit altfel de învățămîntul nostru muzical" (p. 36). Ne putem gîndi cu oarecare regret și ironie, cu ce s-ar fi putut solda o asemenea transplantare pentru muzica românească?

[3] Constantinescu, Radu. *Wachmann.* București, 1975, Edit. muzicală p. 35—36. În această chestiune se găsesc numeroase speculații în presa vremii, dar și unele luări de poziție întemeiate. Astfel, *Adevărul* din 22 iunie 1899 însera următoarele rînduri, nu lipsite de ironie: „S-ar părea că această înaltă instituție muzicală a fost creată pentru a face pe fete să cînte atîta la pian și vioară, cît trebuie unei fete din stratul mijlociu pentru a-și trece în zestre.

— „Are zece mii de lei zestre și a făcut Conservatorul!"

[4] Art. G. *Profesorii de muzică contra lui D. G. Kiriac.* În: *Gazeta Artelor,* I, Seria II, 1—2, 15 iunie — 15 iulie 1903, p. 3—4.

Scanned with OKEN Scanner

La 1 octombrie 1900 s-a înființat la București *Academia de muzică și artă dramatică*, o întreprindere particulară de învățămînt artistic, condusă de Theodor M. Stoenescu, om de cultură. Academia avea trei secțiuni: două muzicale și una dramatică. Secțiunea I era condusă de G. Stephănescu, deținătorul clasei de principii și solfegii, precum și canto (curs superior) și compoziție. Mai avea profesori pe D. G. Kiriac — armonie, contrapunct, fugă; Gr. Ventura — istoria muzicii. Secțiunea a II-a, în frunte cu C. M. Cordoneanu, profesor de flaut, avea în componența sa pe D. Dimitriu — pian, curs superior și Dimitrie D. Voreas, curs inferior; G. Dupont — vioară și violă și C. Pedrazzoli — mandolină. După scurt timp, G. Ștephănescu deschide un curs de perfecționare pentru studiul rolurilor lirice și formarea repertoriului de operă. În primăvara anului 1901, D. G. Kiriac formează un cor la Academia de muzică și artă dramatică ce poate fi considerat ca nucleul viitoarei Societăți „Carmen", deoarece, după scurt timp, prezintă la Ateneu un concert alcătuit din „coruri populare"[1].

Corpul profesoral al Academiei număra, după cum s-a văzut, în rîndurile sale nume de rezonanță, ceea ce permitea ca afluența elevilor să fie mare. Curios apare cum titulari ai unor clase de la conservator figurează și în nomenclatorul noii forme de învățămînt artistic care, culmea, purta denumirea de Academie, dînd impresia că, spre deosebire de conservator, aici ar fi primiți doar absolvenți de liceu și chiar de conservator, potrivit țelului propus la înființare... „de a procura în țară absolvenților de conservator o școală de perfecționare".

Reprezenta aceasta o concurență pentru conservator? Și da și nu. Da, deoarece profesorii fuseseră bine selectați. Nu, întrucît condițiile materiale, provenind din surse particulare, nu le echivalau pe cele oferite de stat conservatorului. Oricum, Academia devenise o realitate, iar priceperea și zelul lui Th. Stoenescu i-au asigurat succesul, ceea ce s-a repercutat pozitiv asupra peisajului nostru artistic.

Cunoscător al stărilor din conservatoare, Spiru Haret, preluîndu-și pentru a doua oară portofoliul de Ministru al Cultelor și Instrucțiunii, inițiază o acțiune reformatoare, cerînd activizarea „Comitetului muzical", care fusese o ficțiune, dar din 1901 începe să funcționeze subminînd autoritatea directorului Ed. Wachmann, mai ales că era alcătuit din vrăjmașii lui declarați sau nu.

Atribuțiile comitetului, format din G. Stephănescu, Ed. Wachmann R. Peters, C. Dimitrescu, I. Malla, D. G. Kiriac și E. Ghimpețeanu, erau de a veghea la desfășurarea examenelor de admitere, supravegherea eliberării certificatelor de absolvență, traducerea în practică a directivelor superioare. În luna mai 1902, președinte al comitetului, care devenise un for cu puteri mai mari decît cele ale directorului, a fost numit D. G. Kiriac, dar după scurt timp acesta demisionează. Ministerul numește atunci pe Ion Malla, un politician rutinier, care, luîndu-și rolul în serios, intră după scurtă vreme în conflict cu directorul Ed. Wachmann, nemulțumit că nu mai putea lua

[1] R. *Academia de muzică și arte dramatice. Audiție* în: *România Musicală*, XII, 9, București, 1 mai 1901, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

singur nici o hotărîre. Observatorul avizat al *României Musicale* constată cu sarcasm: „Așa-i cînd politicienii sînt puși să facă muzică“[1].

Eduard Wachmann a dorit să-l atragă pe Enescu în corpul profesoral al Conservatorului oferindu-i clasa de vioară rămasă disponibilă după plecarea lui Carl Flesch, reputația muzicianului român ar fi fost un mare cîștig pentru prestigiul școlii bucureștene. Planul lui Ed. Wachmann nu era rău conceput, deoarece numai marile personalități conferă strălucire unei instituții de învățămînt[2].

Pentru a nu-i periclita activitatea de solist, turneele, lui Enescu i s-ar fi acordat concediu cîte 3—4 luni anual. Numirea, deși a fost considerată ... „fapt împlinit“, nu s-a finalizat, deoarece Enescu nu și-a sacrificat cariera internațională și nici vocația componistică. J. Movilă, unul din inamicii înfocați ai lui Ed. Wachmann, vedea în tentativa aducerii lui Enescu la Conservator o manieră abilă pentru a-și prelungi mandatul, pînă ce tînărul profesor ar fi intrat în tainele administrative ca, apoi, să preia directoratul. Evident, în mod sigur, această funcție era ultima la care ar fi rîvnit Enescu. Povățuindu-l pe celebrul muzician român ... „talentul tău să-l arăți Europei, iar nu zidurilor mucegăite ale Conservatorului ...“[3] directorul *Gazetei Artelor* desfășoară un viguros atac — al cîtelea? — împotriva lui Wachmann, cel care acceptase șase epitropii, acuzîndu-l, desigur, părtinitor, că în mod deliberat îl ademenește pe Enescu la Conservator, spre a-l distruge. Este o mostră de venin care însă conține un punct de vedere acreditat în multe cercuri despre Wachmann. „Să fii pus sub epitropie și să nu te-nduri a-ți da demisia, să nu ții seama de demnitatea și trecutul tău de dictatură, pentru o chirie de vreo cîteva concerte simfonice; să alergi pe la toate fostele tale eleve, să te vaeți și să le rogi spre a te susține și menține după o epocă în care ai spînzurat tot, cum ai poftit în țara asta pe teren muzical; în sfîrșit, să țeși iețele așa de încurcat, încît încurcă și viitorul a unuia ca Enescu, — parcă n-ai strivit destule talente pînă acum — și aceasta numai pentru a te crampona de direcție ...“[4]

Conflictul dintre Ed. Wachmann și I. Malla, fără să capete forme pronunțate, se accentuează, mocnește, vechiului director nu-i convenea să fie subordonat nimănui, să aibă statut de subaltern. În plus, I. Malla își depășește atribuțiile, asistă la examenele de la finele anului școlar din vara lui 1902, intervenind autoritar în sistemul de notare, influențînd situația școlară a unor elevi, unii rămînînd repetenți. Nu se poate aprecia cîtă dreptate a avut I. Malla în anumite cazuri, deranja însă faptul că își aroga pre-

---

[1] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, XIII, București, 16, 1 octombrie 1902, p. 127.

[2] *Informațiuni*. *Gazeta Artelor*, București, I, 6, 1 decembrie 1902, p. 7.

[3] Țepeș. *Enescu la Conservator*. *Gazeta Artelor*, București, I, 7, 8 decembrie 1902, p. 1. Autorul, probabil J. Movilă, își exprimă critic poziția în chestiunea numirii: „Mie mi se pare că a lucrat o mînă ascunsă care a urmărit tocmai omorîrea unui talent mare, scoțîndu-l din mediul artistic din străinătate, căutînd a-i risipi vremea prin lecțiuni și înlăturîndu-l astfel de la o activitate mai rolnică, mai de valoare ...“.

[4] Movilă, Juarez. *Wachmann și Enescu*. În: *Gazeta Artelor*, București, An. I, 8, 15 decembrie 1902, p. 2.

rogative didactice. Dualismul creat era dezavuat profund de Ed. Wachmann, aflat nu departe de pragul pensionării.

Muzicienii din afara Conservatorului iau frecvent atitudine critică față de lipsurile și neîmplinirile acestei instituții. Bunăoară, M. Mărgăritescu deplînge faptul că nu se realizează o concepție unitară în pregătirea viitorilor muzicieni, absența unui climat muzical înlăuntrul acestei instituții, ca și inexistența disciplinelor: istoria muzicii, estetica, formele[1]. Mai arată reaua sa organizare, superficialitatea audițiilor, faptul că nu se învață citirea la prima vedere, lipsa culturii generale, predominarea fetelor la clasele de pian, lecțiile particulare date de profesori propriilor elevi de la clasa de conservator. M. Mărgăritescu, pe bună dreptate, se întreba: „Care e scopul său? De a forma muzicanți de meserie, ori virtuozi și compozitori? Pentru virtuozi n-a sosit încă momentul, căci nu avem mediul necesar, unde ar putea să se dezvolte și să progreseze. Pentru compozitori, nu există clasă de compoziție și contrapunct, nu se face instrumentație".

Criticul cel mai autorizat care a fost M. Mărgăritescu, totuși arată scopul Conservatorului în: ... „de-a da buni muzicanți și artiști de seamă, atunci cînd se ivesc talente"[2]. Se simțea însă nevoia unor modificări în structura Conservatorului, pentru ca acesta să fie mai operant față de necesitățile muzicii românești aflate într-o vizibilă ascensiune. J. Movilă, foarte categoric, intervine, nefiind de acord cu desființarea Conservatoarelor, ci cu „purificarea" lor în sensul sprijinirii muzicii românești. „Veți zice că starea în care se găsesc Conservatoarele noastre nu mai poate dăinui. Da! Sunt de acord; dar aceasta nu însemnează desființarea ci că toate ranele, oricît de adînci și mari ar fi, trebuie tăiate; sîngele acestui corp trebuie preînnoit, purificat, însănătoșit și altoit cu virusul artei și al crezurilor românești"[3].

Profesorii Conservatorului, asimilați printr-o dispoziție profesorilor secundari, prilej de vii nemulțumiri, recunoșteau carențele învățămîntului muzical, fapt pentru care într-un memoriu înaintat Ministerului cereau introducerea unor noi discipline: contrapunct, fugă, compoziție vocală și instrumentală, precum și obligativitatea clasei de piano. Elevii buni la acest instrument să fie îndrumați spre compoziție, motivîndu-se: „Cu modul acesta Conservatorul va produce mai puține pianiste excelente, iar în schimb va da mai mulți muzicanți de seamă ..."[4].

Pentru instaurarea unei ordini în ceea ce privește acordajul, aflat cam la voia întîmplării, se fac demersuri, și la 3 septembrie 1902 s-a obținut reglemetarea oficială a acestei chestiuni prin introducerea diapazonului, conform normelor acreditate în alte țări. *Gazeta Artelor*, Seria II, 39—40 (14—15), 15—30 martie 1904.

---

[1] Mărgăritescu, M. *Musica la noi (III)*. În: *Gazeta Artelor*, I, 7, București, 8 decembrie 1902, p. 5. Vezi, de asemenea, în problema Conservatorului, nr. 8 și 9.

[2] Idem, ibidem.

[3] Movilă, Juarez. *Desființarea Conservatoarelor?* În: *Gazeta Artelor*, I, 19, București, 9 martie 1903, p. 2.

[4] Varga, O., Cosma, O. L., Dinu V., Smîntînescu, D., Brâncuși, P., Bălan, G., Staicu, F. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu". 1864—1964*. București, Edit. muzicală, 1964, p. 59; cf. Ghenea, C. C. *Documente cu privire la mișcarea muzicală românească*, vol. II. Ex. dactilografiat. Biblioteca Uniunii Compozitorilor, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

După demisia lui Ed. Wachmann, survenită la 1 aprilie 1903, postul de director este acordat lui Paul Ciuntu, proaspăt absolvent al Conservatorului din Leipzig, deși încercase să-l obțină Ferdinand Hellmesberger din Viena[1]. Se vorbise și de candidatura compozitorului și violoncelistului Constantin Dimitrescu[2]. Numirea lui P. Ciuntu a contrariat pe mulți, deoarece nu se așteptau să devină directorul unei asemenea importante școli un muzician neafirmat, care avea totuși o vîrstă, intrase în al treiszecișișaptelea an[3].

Proaspătul director și-a luat rolul în serios încercînd să introducă măsuri capabile să soluționeze cîteva din multiplele probleme cu care era confruntat. J. Movilă, susținător al noului director, îi cerea într-o scrisoare deschisă renunțarea la structura franceză a Conservatorului, deoarece nu corespunde specificului țării noastre. Susține: „Artele au fost și sunt considerate ca mijloc de distracție, nu ca mijloc de educare și înălțarea inimei. Și ce-i trebuie poporului distracție și cultivarea sentimentelor?“[4] Sugerează reorganizarea Conservatorului în patru mari secții: diletanți, artiști meseriași, pedagogie-artistică și pur artistică.

Un muzician cu o solidă cultură ca P. Ciuntu nu putea tolera să se perpetueze anacronismul programelor claselor instrumentale, care parcă într-adins voiau să demonstreze că muzica se oprise la anii 1870. *Programa generală a claselor Conservatorului . . . pe anul 1902—1903*, tipărită, este surprinzător de riguros elaborată, cu o sumedenie de metode și compoziții pe care și le însușeau elevii, pe clase, din care însă absenta creația marilor compozitori de la sfîrșitul veacului trecut. Apoi, din zecile de titluri și nume, unul-două dacă aparținea compozitorilor români (C. Dimitrescu și cîteva exerciții cunoscute de profesorii claselor — R. Klenck, L. de Santis, H. Hoerath).

P. Ciuntu se angajase în modificarea unor stări de lucruri existente, dar s-a lovit de o dîrză împotrivire, mai ales din partea lui I. Malla. Pentru a cîștiga, recurge la J. Movilă, care publică articolul *Vizita dlui Paul Ciuntu la redacția noastră*[5] în care, după ce-l elogiază: . . . „în capul Conservatorului a venit un artist de valoare, un român cu tragere de inimă pentru a ridica nivelul Conservatorului, un om energic doritor de a lucra pentru artă“. . . ., publică lipsurile relatate de director: două treimi din elevi nu dispun de aptitudini reale, mulți profesori sînt slabi și nu muncesc . . .

Evident, o asemenea declarație nu putea să nu-i irite pe mulți. Opoziția crește, și Paul Ciuntu, care nu concepea să nu fie director efectiv, solicită sprijinul ministerului și delimitarea exactă a funcțiilor directorului

---

[1] *Conservatorul „Ciprian Porumbescu“. Op. cit.*, p. 59.

[2] *Informațiuni*. În: *Gazeta Artelor*, I, 3, București, 10 noiembrie 1902, p. 6.

[3] Referitor la numire se putea citi în *România Muzicală* (nr. 6, 15 martie 1903, p. 48): „Păcat numai că pînă acum nu s-a făcut cunoscut prin nimic, neafirmîndu-se încă prin nimic, și că astfel, singuru-i merit, ce a putut hotărî pe Minister la numirea sa în această importantă funcție, este acela de a fi . . . un ilustru necunoscut.“

[4] Movilă, Juarez. *Reforma Conservatorului. Dlui Pavel Ciuntu*. În: *Gazeta Artelor*, I, 21, București 23 martie 1903, p. 1—2.

[5] În: *Gazeta Artelor*, I, 24, 11 mai 1903, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

și președintelui Comitetului Muzical. „De cînd ați binevoit a-mi încredința greaua sarcină de director al Conservatorului, am avut ocazia de a mă convinge de starea rea a acestei instituții — scria într-un memoriu P. Ciuntu — și de a-mi da seama cîtă muncă trebuie depusă pentru a o ridica acolo unde menirea ei este să ajungă. Acceptînd această grea încercare, mi-am propus singur de la început datoria de a realiza acest ideal... Am crezut că

Paul Ciuntu

voi avea... libertatea de a lucra astfel cum necesitățile le vor cere și cum convingerea mea îmi va dicta. În loc de această inițiativă și libertate de lucru, întîmpin tot felul de dificultăți neașteptate și, acestea, din partea Președintelui Comitetului Muzical, care dorește să fiu la ordinele sale"[1].

[1] Arhivele Statului. Ministerul Instrucțiunii, 2 31/1903, f. 186, Cf. *Conservatorul Ciprian Porumbescu. Op. cit.*, p. 60. Vom recurge mereu la această bogată lucrare despre Conservatorul bucureștean.

Scanned with OKEN Scanner

P. Ciuntu nu ține la postul de director și, înțelegînd că nu dispune oficial de condițiile necesare desfășurării prerogativelor sale, nefiind un conformist, și-a prezentat demisia la 29 mai, deci la mai puțin de două luni de la înscăunarea sa. Planurile sale vizau o schimbare prea adîncă în constituția Conservatorului, ceea ce depășea posibilitățile societății vremii. Surprinderea a fost generală și a declanșat multă vîlvă, mai ales că P. Ciuntu a demascat ingerințele lui I. Malla în viața internă a Conservatorului, depășindu-și cu mult sarcinile.

Nu era în felul juristului I. Malla[1], ziarist, deputat, fost președinte al Societății Lyra Română, să se lase și, în replică, acordă un interviu în *Epoca* (9 iunie 1903), împroșcîndu-l cu noroi pe P. Ciuntu, că e o fire ambițioasă, că a beneficiat de favoruri nemeritate, că n-a respectat regulamentul. Toate acestea, ca și altele, nu au reușit să-l denigreze pe muzicianul P. Ciuntu, rolul său în activitatea Conservatorului, în promovarea noului, spiritului de exigență, îmbogățirea repertoriului a fost în anii următori de prim ordin.

Solidarizîndu-se cu P. Ciuntu, Gavriil Musicescu îi destăinuie greutățile aflate în calea afirmării artistice, greutăți care l-au dezgustat într-atît încît mărturisește cu șase luni înainte de a se stinge: „De aș fi măcar cu 10 ani mai tînăr, de mult aș fi aiurea și aș exclama ca Glinka: ... «mi-e dragă Rusia, dar să trăiesc în ea nu pot». De aceea, săracul a și murit la Berlin"[2].

Curios, Ministerul a luat partea lui I. Malla, acceptînd imediat demisia lui P. Ciuntu, neluînd în considerație cererea desființării „Comitetului Muzical". În locul vacant a fost delegat Ștefan Sihleanu, secretar general în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii.

La Academia de Muzică, în 1903 funcționau profesorii: Aurel Eliade și Constanța Piersiceanu — canto; Emma Iamandi și Ofelia Teodoru — pian; Voreas și G. Dupont — vioară; Gianina Fieschy — mandolină. Se observă că Academia începe să-și piardă personalitățile muzicale, singurele capabile să întrețină o ambianță de muncă serioasă. La Conservator, lucrurile decurgeau, sub ocîrmuirea lui I. Malla, fără strălucire, deși s-ar putea evidenția numirea lui Dan Simionescu — fagot și Scipione Atanasiu, elev al lui Ioachim, la vioară. Wachmann, rămas doar profesor, ceruse Ministerului clasa de orchestră, dar acesta, semn că fostului director îi scăzuseră acțiunile, i-o încredințează lui Rudolf Peters, realizînd destul de repede un ansamblu instrumental cum Wachmann nu obținuse. Și D. G. Kiriac avea frumoase realizări la clasa de ansamblu coral[3], dar gîndurile i se îndreptau spre Societatea „Carmen", ceea ce va face ca, pe ici pe colo, să se spună că nu mai avea aceeași tragere de inimă pentru catedră.

La 1 august, 1904 Conservatorul avea un nou director — cîntărețul și profesorul Dimitrie Popovici-Bayreuth (1861—1927), care acceptase oferta ministrului S. Haret, punînd mai multe condițiuni: prima, un contract pe cincisprezece ani. Într-adevăr, a funcționat pînă în 1919, instaurînd un climat de

[1] *Profiluri artistice. Ion Malla.* În: *Gazeta Artelor*, I, 12, 9 ianuarie 1903.
[2] *Scrisoarea dlui Musicescu.* În: *Gazeta Artelor*, I, Seria II, 1—2, București, 26—27, 15 iunie — 15 iulie 1903, p. 9.
[3] Movilă, J. *Audițiunea Conservatorului.* În: *Gazeta Artelor*, I, 19, București, 1903, 9 martie, p. 4.

muncă serioasă și exigentă, făcînd modificări în structura organizatorică și acționînd pentru creșterea conținutului predării, pentru afirmarea eficienței învățămîntului muzical românesc. Epoca directoratului lui D. Popovici-Bayreuth a fost rodnică, bogată în împliniri. Priceperea și tactul său, atitudinea intolerantă față de indisciplină, dublată de energia cu care a veghеat asupra desfășurării cursurilor, examenelor și producțiilor, au contribuit la ridicarea nivelului pedagogiei muzicale, demonstrînd că viitorilor muzicieni li se poate asigura în țară o temeinică pregătire profesională de care aveam nevoie.

Conștient că prestigiul Conservatorului se cîștigă prin personalitățile artistice și didactice pe care le are în corpul profesoral, noul director a trecut la întărirea corpului didactic. L-a angajat pe violonistul Rudolf Malcher, iar din 1909, cînd acesta a plecat la Viena, pe Geza Krezs. De asemenea, i-a angajat pe Alfonso Castaldi, Hermann Kirchner, George Boscoff, iar în anii următori pe, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, I. N. Otescu, D. Cuclin, Cecilia Nițulescu-Lupu, Hans Skohoutil, Iosif Prunner, Dimitrie Gh. Dinicu, Aspasia Varlam, D. G. Dimitriu, Iosif Paschill, Aurelia Cionca, Weisliek Kogălniceanu, Muza Ghermani-Ciomac, Aurel I. Eliade, Umberto Pessione, Nicolae Caravia. Este interesant că celebra cîntăreață Elena Teodorini a ținut un „curs particular" de canto în 1904, urmat cu sîrguință de mai multe eleve, dintre care unele vor deveni personalități interpretative de faimă: Alexandra Feraru, Margareta Dimitriu, Elena Drăgulinescu, Magda Dorini.

Enescu este reinvitat să intre în corpul didactic al Conservatorului din București, în 1906, oferindu-i-se, fapt demn de reținut, catedra de compoziție, special creată pentru el. Vocația lui interpretativă, turneele, preocupările componistice l-au determinat și de data aceasta să o accepte numai teoretic, fapt atestat de o cerere adresată Ministerului, prin care Enescu, sub pretextul perfecționării, desăvîrșirii studiilor și aprofundării unor cunoștințe necesare dezvoltării sale artistice, solicită ... „un concediu de 2 ani de la catedra de compoziție muzicală (de) la Conservator".[1]

Nu trebuie să se deducă din aceasta că Enescu nu a fost sub nici un fel implicat în activitatea pedagogică și artistică a Conservatorului. Dimpotrivă, a căutat cu solicitudine să-și aducă contribuția, în limitele timpului său disponibil. Astfel, participă activ la diferite comisii și chiar la unele examene, aureolîndu-le cu prestigiul său profesional. În plus, poate fi luată în considerație și experiența lui de membru într-o serie de comisii examinatoriale, împreună cu muzicieni de probitate, la Conservatorul din Paris. Astfel, se realizează o evaluare, dacă nu chiar ceva mai mult, a nivelului atins de învățămîntul muzical românesc.

În cest timp, Academia de muzică și artă dramatică își restrînge activitatea, silită de condiții materiale, și nu numai, nefavorabile, prestigiul Conservatorului și personalul său didactic umbrind-o tot mai mult.

Pentru a releva linia ascendentă imprimată Conservatorului în timpul directoratului lui D. Popovici-Bayreuth, vom arăta că unele clase au obținut

[1] Arh. St. București, Direcția Artelor, 137/1906, p. 64, dos. 38/1906; cf. Voicana, M., Firca, C. L., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E. *George Enescu*, vol. I București, 1971, Edit. Acad. R. S. R., p. 321.

Scanned with OKEN Scanner

rezultate meritorii. În această ordine de idei trebuie citat Alfonso Castaldi care a deținut clasa de compoziție cerută în repetate rînduri de G. Stephănescu, C. Dimitrescu, D. G. Kiriac și chiar Ed. Wachmann. Încă din 1904, Castaldi figura printre profesorii Academiei de muzică, unde se impusese în mod deosebit ca pedagog, D. Popovici-Bayreuth îi oferă clasă la Conservator ceea ce îl atrage mai mult, deoarece de mult visa să predea compoziția, pentru care avea o vocație ce va fi consfințită de rezultatele muncii sale. Trebuie să arătăm că, inițial, clasa de compoziție fusese rezervată, cum s-a văzut, lui G. Enescu, apoi lui Ion Scarlatescu, dar care, fiind suferind, nu o acceptase. Astfel, A. Castaldi, muzicianul de origine italiană, care concertase și dăduse lecții de chitară cu ani în urmă la Brăila, și se afirmase în ultimii ani ca un fecund compozitor și rafinat tehnician, ocupă, probabil, cea mai importantă clasă de la conservator, deoarece de ea depindea formarea unei pleiade de creatori cu atestare profesională în țară. Numirea sa succede unui *Memoriu* înaintat Ministerului ce conține observații acide în urma participării în comisia de examinare în primăvara anului 1905, demonstrînd necesitatea înființări clasei de compoziție.

„Cu o astfel de clasă — pleda Castaldi —, cea mai mare parte din cei ce urmează Conservatorul nostru n-ar rămîne sub mediocritate, dar într-un mod progresiv și metodic s-ar îndruma către cea mai înaltă expresiune a artei, ocupîndu-se cu rezolvarea celor mai complexe și variate chestiuni muzicale. Studiul analitic al formelor expresive și caracteristice, ce se întîlnesc în orice operă celebră, fie ea clasică sau modernă, ar dezvolta simțul critic indispensabil pentru orice muzician". A. Castaldi propune și o programă eșalonată pe patru ani de studii, indicînd: motetul, madrigalul, romanța, piesa de salon, dansurile, nocturna, sonata, concertul, trioul, cvartetul, cvintetul, simfonia, cantata, oratoriul și muzica dramatică[1].

Deși oficial preda „contrapunctul, teoria instrumentelor și orchestrația", din 1 octombrie 1905 A. Castaldi nu a ezitat să-i inițieze pe cei mai destoinici elevi în tainele compoziției ca de la 1 iunie 1906 să aibă clasă de compoziție, cu o durată de doi ani. Oferind în orele sale o solidă cunoaștere a moștenirii muzicale, a tuturor parametrilor care concură la realizarea complexului act componistic, A. Castaldi nu scăpa nici un moment să-i instruiască în lumea sonoră care se contura în acei ani, îmbinînd cu dibăcie spiritul tradiției cu cel al inovației. El a desfășurat o operă titanică pentru a transmite secretul marilor forme muzicale, canalizînd interesul discipolilor spre simfonism, acea metodă care operează dialectic cu elementele muzicale fundamentale. În permanență a căutat să lărgească orizontul cultural al elevilor săi, recomandîndu-le concerte, cărți, expoziții, spectacole. Mărturie a străduinței și priceperii sale pot fi citați devotații săi elevi: I. N. Otescu, A. Alessandrescu, D. Cuclin, G. Enacovici, Al. Zirra, Filip Lazăr.

Și constantin Dimitrescu, fondatorul școlii violoncelistice românești, a făurit o pleiadă de maeștri ai acestui instrument: Dimitre I. Dinicu, I. Bursuc, A. Moțoi, Ernest Narice, George Georgescu[2]. Ar putea, de asemenea, fi

[1] Castaldi, A. *Memoriu*. Arh. St. Instr. 358/1905, f. 20—22; cf. Tomescu, Vasile. *Alfonso Castaldi*. București, 1956, Edit. muzicală, p. 28.

[2] Dolinescu, E. *Compozitorul Constantin Dimitrescu*. București, 1977, Edit. muzicală, p. 170.

remarcate numeroase alte clase, ca cea a lui D. G. Kiriac, de cînt coral, armonie şi principii teoretice, unde s-au format Ch. Cucu, I. N. Otescu, I. D. Chirescu, I. Croitoru, George Breazul, Ion Borgovan. La clasa de pian a Emiliei Saegiu au studiat Alfred Alessandrescu şi Filip Lazăr, pianişti cu bogată activitate concertistică. Dar oare care clasă nu ar putea fi citată pentru rezultate impresionante. Să nu-l pomenim de data aceasta pe D. Popovici-Bayreuth, care a fost dascălul lui Gheorghe Folescu, Vasile Rabega, Jean Athanasiu, Al. Costescu-Duca, Mimi Nestorescu, Nicu Apostolescu, Lia Pop, Mircea Lazăr?

Memorabile au fost unele manifestări artistice, din seria cărora se reţine interpretarea, în ianuarie 1915, a *Requiemului* de Mozart sub direcţia muzicală a lui A. Castaldi, cu soliştii Cornescu, Seinescu, Niculescu şi Lupescu[1]. Producţiile clasei de operă pregătite de baritonul cu un frumos palmares internaţional erau bine cotate. Vom menţiona doar producţia cu fragmente din *Tannhäuser* de R. Wagner, tradus de Şt. Iosif, din 26 martie 1916, cu tenorul Rabega. S-ar putea oare omite producţiile clasei de operă pregătite de G. Ştephănescu? După o astfel de reprezentaţie a elevilor săi se putea citi în *Revista Muzicală şi Teatrală* din vara lui 1906, remarcîndu-se vocile bune care nu aveau unde să se angajeze, deoarece trupa română era în derivă: „Cu riscul de a trece drept maniaci, vom întreba încă odată unde e opera română sau mai bine zis teatrul liric românesc. Pînă cînd Conservatorul nostru va forma gratis artişti pentru scenele străine? De ce mai există la acest Conservator clasă de operă?“[2] Dar oare concertele corale dirijate de Kiriac, sau cele simfonice de sub bagheta lui A. Castaldi, dintre care am pomenit *Stabat Mater* de Rossini, cu concursul Elenei Teodorini, şi concertul în care Castaldi a inclus *Uvertura* de C. Dimitrescu? Fără îndoială, activitatea Conservatorului se afla într-un moment de expansiune. A contribuit la aceasta inteligenţa şi talentul organizatoric al lui D. Popovici-Bayreuth, care avea de înfruntat multe piedici, pe lîngă care păleau intrigile şi duşmăniile din sînul corpului profesoral.

Din 1904, după cum informează *România Muzicală* din 1—15 septembrie 1904, Aurel Eliade organizează un Institut de muzică ce funcţionează pînă după 1920, avînd clasă de canto, vioară şi pian. Aici au activat: I. Paschill, Otto Wagner, A. Eliade, care în 1909, devine profesor de canto şi la Conservator[3].

O preocupare susţinută a fost acordată reorganizării Conservatorului, ceea ce se obţine prin regulamentul din 6 septembrie 1907, înlocuindu-l pe cel din 1901, elaborat de o comisie[4] în urma consultării multor artişti şi profesori. Finalitatea studiilor la Conservatoare era astfel reformulată: „educaţie pedagogică şi artistică în muzică şi artă dramatică“. Obiectele predate

---

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Flacăra*, IV, 12, Bucureşti, 26 ianuarie 1915, p. 86.

[2] *** *Cronica*. În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, II, 22, Bucureşti, iulie 1906, p. 333—334.

[3] Eliade, Aurel. *De-a lungul anilor. 40 ani de activitate artistică şi pedagogică*. Bucureşti, 1931, Tip. Cultura, p. 134—244.

[4] Compusă din: E. Mezzetti, D. G. Kiriac, Al Davilla şi D. Popovici-Bayreuth.

Scanned with OKEN Scanner

erau mai numeroase[1] și se prevedeau patru secții: teorie muzicală, cînt și operă, instrumente și arte dramatice. Durata anilor de studii era stabilită între 5—7 ani ca și limitarea vîrstei pentru elevi. Devenea obligatorie participarea la ansamblul coral și la orchestră. Pentru mai buna desfășurare a muncii didactice, s-a conceput funcția de profesori diriginți, fiind numiți în 1908: D. G. Kiriac — teorie muzicală, G. Ștephănescu — cînt, Zoe Miclescu — pian, C. Dimitrescu — instrumente cu coarde, Fr. Korbus — instrumente de suflat, D. Popovici-Bayreuth — operă, artă dramatică. Diriginții nu se ocupau de profesori, vegheau asupra disciplinei elevilor. O altă noutate, desființarea faimosului Comitet muzical, care pricinuise atîta zbucium, și înlocuirea lui printr-un consiliu școlar, în care intrau profesorii diriginți și directorul. Exista și conferința școlii, la care participau toți profesorii și, statutar, trebuia să se țină bianual.

Nu se stipulează nici un cuvînt privitor la soarta absolvenților, fiind lăsați mai departe în voia soartei, extrem de vitrege, într-un domeniu în care nu aveau perspective limpezi. Pentru elevii talentați legea teatrelor din 1908 instituia categoria „bursierilor", de care au beneficiat N. Caravia, Gh. Folescu, D. Cuclin, L. Dănescu, Carol Nosek.[2] Un alt regulament intervine în 1913, prelungind durata de studiu a unor clase. S-au înființat *Asociații ale elevilor Conservatorului*, cu scop social, dar nefiind sprijinite, au sucombat.

Pentru a avea o imagine și mai clară asupra proporțiilor Conservatorului bucureștean, să apelăm la o prezentare statistică a anului școlar 1911—1912, cînd erau înscriși 400 de elevi, cuprinși în 38 de clase. La clasa de compoziție deținută de Castaldi, figurează 14 elevi[3]. S-au completat posturi rămase vacante: I. Prunner — contrabas (1911), P. Nițulescu — corn (1913).

Multe sînt realizările lui D. Popovici-Bayreuth, e drept însă, multe și neîmplinirile. Din prima categorie se cuvine menționată introducerea în programa claselor a repertoriului românesc. Bunului său prieten, George Dima, care — se pare — a avut un cuvînt de spus în numirea sa în 1905 îi scria la 2 iulie 1906:„Nu se înțelege . . . că în lupta pentru existență a unui neam trebuie folosite toate izvoarele lui de spirit căci și de faima noastră ca popor de cultură atîrnă în cumpănă viitorul României. Vreau să deprind pe elevi . . . să îndrăgească muzica românească . . ."[4] El însuși dădea exemplu, introducînd cîntecele lui Dima, Caudella, Kiriac în recitalurile sale . . .

Pe timpul directoratului lui Ed. Wachmann, programele nu prevedeau decît cu totul incidental creații românești. Nefiind introduse în repertoriul claselor de la Conservator și nici pe afișele concertelor simfonice ale Societății Filarmonice, rod al politicii lui Wachmann, creațiile compozitorilor români erau minimalizate, nerodate și, astfel, lipsa de încurajare devenise o tristă realitate. D. Popovici-Bayreuth, schimbînd această concepție, a realizat o coti-

---

[1] Vezi: *Conservatorul „Ciprian Porumbescu"*. Op. cit., p. 63.

[2] Massoff, Ioan. *Teatrul românesc*, vol. IV, București, 1972, Edit. Minerva, p. 613.

[3] Mărgăritescu, M. *Examenele Conservatorului*, II. În: *Flacăra*, I, 37, București, 29 iunie 1912, p. 295.

[4] Sbârcea, George. *D. Popovici-Bayreuth*. București, Edit. muzicală, p. 192—193.

Scanned with OKEN Scanner

tură de o semnificație cu totul deosebită, dînd brevet de liberă circulație, atestat de valoare, partituri'or românești de toate genurile.

Programele audițiilor demonstrează că cererea lui era respectată, nu numai de către cîntăreți, soliști instrumentiști, ci și de către orchestră. Astfel, la începutul anului 1909, orchestra Conservatorului interpretează *Idila* de N. I. Otescu, sub conducerea autorului. La sfîrșitul anului 1909, s-au interpretat diferite piese vocale și instrumentale de G. Ștephănescu.

Dimitrie Popovici-Bayreuth

Desigur, nu s-a urmărit cu prea multă consecvență acest principiu, menit a încuraja și a sluji creația românească, dar, un fapt rămîne cert: D. Popovici-Bayreuth l-a inițiat pe scară largă. În calitate de profesor de cînt și operă („cîntul operei, mimică și dicțiune dramatică muzicală), D. Popovici-Bayreuth a preluat ștafeta de la G. Stephănescu, în ideea de a pregăti cîntăreții Operei Române. A mers departe, ajungînd ca în 1913 să ceară Ministe-

Scanned with OKEN Scanner

rului înființarea unei clase de mișcare scenică, un cor de 60 persoane și completarea orchestrei, iar apoi încuviințarea alcătuirii unui „teatru de operă" pe lîngă Conservator. Un fel de studio de operă. Evident, o utopie din care s-a ales doar cu producții răscolitoare, admirabil finisate. Lui i se datorează lărgirea orizontului liric, abordînd cu numai repertoriul italian ci și pe cel german, wagnerian.

În această direcție a acționat cu perseverență, raționînd că viitorii cîntăreți nu pot să nu beneficieze în Conservator de posibilitatea abordării repertoriului wagnerian. D. Popovici-Bayreuth, cîntărețul, care publicase în *Literatura și arta română* din 1897 (pag. 560—608) un substanțial articol despre *Parsifal*, a întreprins acțiuni pentru a face accesibilă creația wagneriană. Concret, convingîndu-l pe Spiru Haret, apoi pe succesorul său, pentru suport material în vederea comandării traducerii în limba română a operelor compozitorului german, misiune delicată, încredințată poetului Șt. O. Iosif care, din anul 1905 traduce și publică libretele operelor *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Olandezul zburător*, *Rienzi*. Astfel, s-a realizat, în excelente condiții poetice, un obiectiv de însemnătate culturală[1].

D. Popovici-Bayreuth a obținut în cîțiva ani o ambianță luminată, entuziastă, de muncă, ceea ce s-a simțit înafară. De unde, altădată, criticile la adresa Conservatorului erau la ordinea zilei, după primii săi ani de directorat, presa consemnează că e bine condus și că dispune de... „cîțiva artiști într-adevăr aleși."[2] Același critic, M. Mărgăritescu, consemna în 1912... „un vînt bun pare să adie în atmosfera ce cutreeră de cîtva timp Conservatorul nostru."[3]

Este lăudabilă inițiativa Conservatoru'ui de a sărbători personalitățile care ies, după ani de susținută muncă, la pensie. Cînd G. Ștephănescu a fost sărbătorit în zenitul activității, bilanțul era pozitiv. „Trebuie să fie mîndru simpaticul profesor și compozitor cînd aruncă o privire asupra trecutului său; un trecut plin de fapte măreție. Ca profesor a format elemente pentru operă, cari au ajuns celebrități europene: I. Dimitrescu, D. Popovici-Bayreuth, D. Teodorescu, I. Băjenaru, fără a mai vorbi de legiunea de cîntăreți, cîntărețe, profesori etc., cari sînt împrăștiați prin toate colțurile țării.

În calitate de compozitor a creat un stil al muzicii populare românești... O pagină strălucitoare în viața maestrului Ștephănescu este însă întemeierea instituțiunei *Operei Române* și care întrucîtva a atras atențiunea celor necredincioși, că și în țara noastră e posibil să trăiască o asemenea instituțiune."[4]

---

[1] Iosif, St. O. *Olandezul zburător*. În: *Sămănătorul*, VI, 6, 11 martie 1907. În: *Prefață*, poetul se destăinuie: „De cînd a venit în fruntea Conservatorlui de muzică și declamațiune, d-nul Popovici-Bayreuth pune rîvnă neobosită în a pregăti elemente pentru alcătuirea unei trupe de operă românească. În vederea acestui scop, am luat și eu asupra-mi însărcinarea de a traduce cîteva opere din repertoriul wagnerian." Dar asupra acestui moment vom mai reveni.

[2] Mărgăritescu, M. *Examenele Conservatorului*. În: *Muzica*, II, mai—iunie, 8—9, 1909, p. 296.

[3] Mărgăritescu, M. Cronica muzicală. *Examenele Conservatorului II*, în: *Flacăra*, I, 38, București, 7 iulie 1912, p. 303.

[4] Henry. *Examenele Conservatorului*. În: *Tribuna Muzicală*, I, 4, București, 1909, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

Cu același prilej, și în *Muzica* se amintește că Ștephănescu este „întemeietorul Operei Române."[1]

Intenția retragerii lui C. Dimitrescu din învățămînt... „vechi și stimat luptător al artei noastre muzicale", prilejuiește un adevărat rechizitoriu față de lipsa de grijă a oficialităților pentru Conservator, suprimînd clasa de violoncel. Am scris „intenția", deoarece desființarea preconizată nu s-a produs, C. Dimitrescu a mai rămas la Conservator pînă în primăvara anului 1919, cînd, după patruzeci și cinci de ani de profesorat, i s-a organizat un concert festiv.[2]

Succesiunea catedrei s-ar fi oferit tînărului George Georgescu din primăvara anului 1916, la întoarcerea de la studiile din Germania, în loc să se fi invitat N. Papazoglu, violoncelist concertist, pentru a se asigura fluența clasei din conservator. „Ne plîngem pe toate căile că artiștii ne părăsesc țara atrași de centrele străinătății, unde găsesc tot ce le trebuie: încurajare, bani și stimulare. Iar cînd prin împrejurări rare avem putința de a-i reține printre noi spre binele artei noastre, în loc să căutăm a face toate sacrificiile pentru a-i atrage, îi îndepărtăm sistematic prin proceduri nedrepte, greșite și neînțelese, ba încă mai dezorganizînd în mod ridicol și fără motive serioase singura instituțiune muzicală mai de seamă ce posedăm"[3].

Dar acest strigăt la cer pentru a nu se dărîma ceea ce fusese clădit cu trudă aparține neîmplinirilor, momentelor întunecate ale istoriei Conservatorului, fazelor critice, cu care directorul Conservatorului, secondat de colaboratorii săi, profesorii, a luptat demn, animat de încredere în viitorul muzicii românești. Cum nu se puteau produce minuni, atunci cînd nivelul intrării în conservator era scăzut, s-a acreditat părerea că anii de după absolvire sînt destinați a asigura perfectarea pregătirii. Fără îndoială, era o carență care afecta cadrele cu o înaltă specializare. „Pînă acum conservatorul nostru — scria M. Mărgăritescu — n-a produs încă artiști desăvîrșiți, căci clase de perfecțiune îi lipsesc; dealmintrelea, o școală nu poate decît să pue pe cale bună, pe cale sănătoasă, deschizîndu-i ochii; o fire artistică bine înzestrată la ieșirea sa din școală, prin muncă aprigă, printr-o practică zilnică, se desăvîrșește..."[4]

Unii profesori acordau atenție în clasele intrumentale doar laturii tehnice, ignorînd expresivitatea actului de interpretare. Acest aspect l-a făcut pe M. Mărgăritescu să susțină că... „un instrumentist care pune în serviciul operei interpretate numai mijloace tehnice, fie ele cît de dezvoltate, nu poate să ne înfățișeze decît un cadavru"[5]. Deficitară apărea și cultura elevilor, și M. Mărgăritescu nu scapă ocazia să releve importanța orizontului extra-

---

[1] Mărgăritescu, M. *Examenele conservatorului. În:* *Muzica*, II, 8—9, mai—iunie 1909, p. 295.

[2] Manu, E., L. *Concertul Conservatorului în onoarea domnului C. Dimitrescu.* În: *Rampa*, I (VIII), 484, București, 21 mai 1919, p. 2.

[3] „C". *Desființarea catedrei de violoncel de la conservator.* În: *Muzica*, I, 5, mai 1916, p. 185.

[4] Mărgăritescu, M. *Examenele conservatorului II.* În: *Muzica*, II, 8—9, București, mai — iunie 1909, p. 295.

[5] Mărgăritescu, M. *Examenele conservatorului, III.* În: *Flacăra*, I, 37, București, 30 iunie 1912, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

muzical: „Un muzician, fie el compozitor, director de orchestră sau chiar virtuoz, nu va deveni demn de acest nume decît dacă, pe lîngă tainele tehnice ale artei sale, pe cari le va pătrunde toată viața, el își va îmbogăți necontenit sprijinul și în contactul literelor, istoriei, frumoaselor arte“[1].

Absentau cursuri și intrumente din profilul conservatorului — istoria muzicii, viola, corn englez, harpă; nu se făcea citirea la prima vedere; instrumentele de care beneficiau elevii erau vechi, deteriorate. De asemenea, în pofida demersurilor făcute de director, problema localului nu s-a putut rezolva, cele cîteva săli de pe strada Brezoianu nr. 37, ca și „sucursala“ din Știrbey Vodă 35, erau improprii învățămîntului muzical.

Mulți ani la rînd o problemă insurmontabilă a fost aceea a contingentului relativ mare de absolvenți ce nu găseau angajamente și, astfel, erau nevoiți să șomeze, să se angajeze în localuri nedemne de pregătirea lor, să ia calea străinătății sau, pur și simplu, să abandoneze profesiunea pentru care se pregătiseră. „Nu e oare păcat a mări mereu ceata acelor pseudo-artiști, a acelor nenorociți care stau veșnic pe drumuri, în căutarea vreunui angajament mizerabil?“[2]. Situația se agravează în anii războiului, cînd activitatea Conservatorului fusese dezorganizată, iar după război și mai mult[3]. I. N. Otescu intervine dramatic, cerînd înființarea Operei Române de Stat pentru ca absolvenții să-și poată exercita meseria. „Opera e o datorie, e o datorie a statului față de acești dezamăgiți care și-au sacrificat viața unei arte fără debușeu. E o crimă a mai lăsa să funcționeze la conservatoare clase de canto, mai ales de operă, cînd absolvenții acestora se văd nevoiți a-și părăsi menirea sau țara“[4].

Tot lui D. Popovici-Bayreuth i-a revenit misiunea redresării Conservatorului după încheierea războiului. O primă preocupare s-a acordat corpului profesoral. Pentru buna funcționare a claselor s-au numit noi diriginți: Dimitrie A. Dinicu — instrumente cu coarde, Ion Fotino — instrumente de suflat, Zoe Miclescu — pian, D. G. Kiriac — teorie, D. Popovici-Bayreuth — cînt, dramă, comedie. S-au angajat cîțiva profesori noi, între care, G. Enacovici — vioară (1919). Cu toate bunele intenții, rănile războiului persistă și nivelul antebelic nu se mai reeditează sub oblăduirea lui D. Popovici-Bayreuth.

Greutățile obiective erau nelipsite și, din cînd în cînd li se adăugau intrigi, calomnii, că directorul e „părtinitor“ la examene. O comisie prezidată de Enescu, analizînd diferite învinuiri, a conchis că erau nefondate, personalitatea lui D. Popovici-Bayreuth fiind nepătată. Obosit însă de manevrele de culise, oferindu-se postul de director al Operei Române din Cluj, ceea ce constituia de fapt un domeniu în care pasiunea și orgoliul lui erau direct vizate, a reflectat îndelung la reînnoirea mandatului, luînd decizia să servească arta muzicală română din Transilvania.

---

[1] Idem, ibidem.

[2] Mărgăritescu, M. *Producția conservatorului*. În: *Muzica*, I, 6, 1 iunie, 1916, p. 275.

[3] În acest sens apare concludent articolul *Elevii conservatorului prin taverne*. În: *Fierul Roșu* București, I, 4, 24 noiembrie, 1919, p. 4.

[4] Otescu, I. N. *Opera Română*. În: *Luceafărul*, XVIII, 19, Sibiu, 15 octombrie, 1919, p. 405.

Scanned with OKEN Scanner

Bilanțul directoratului D. Popovici-Bayreuth nu poate fi decît pozitiv, cu toate scăderile ce se observă la o scrutare atentă. Conservatorul din București a înregistrat o etapă de progres, calitatea învățămîntului muzical sporind în mod vizibil. Cu două luni înainte de expirarea mandatului deținut cincisprezece ani de D. Popovici-Bayreuth se anticipa că va fi numit Ion Nonna Otescu, muzician înzestrat, de o aleasă cultură, care se impusese în viața muzicală printr-o multiplă ipostază de compozitor, interpret, critic muzical și prin spiritul său organizatoric. Astfel, la 1 august 1919 I. N. Otescu preia, pentru mai bine de două decenii, postul de director, apoi rector al Conservatorului din București, conducîndu-l cu inteligență, conferindu-i o nemaiîntîlnită strălucire, înconjurîndu-se de profesori aleși dintre cele mai reprezentative personalități ale muzicii noastre.

La numai două săptămîni de la preluarea noii funcții, I. N. Otescu împărtășește opiniei publice proiectele sale privind reorganizarea imperioasă a structurii Conservatorului, cerînd două secții, corespunzătoare facultăților: pedagogică și artistică (interpretativă). Voia să desființeze durata cursurilor ca și notele, dar un nou regulament a obținut abia în 1922. Pînă atunci a acționat asupra unor compartimente ca bunăoară reducerea numărului claselor de pian (erau șapte) și chiar verificarea capacității profesorilor, de către o comisie prezidată de George Enescu. Angajează la pian pe N. Caravia și F. Musicescu. Înlătură o serie de elevi slabi, netalentați, instituie un examen de admitere mai sever, iar în comisia de examinare numește și personalități din afară, ca Enescu, Alessandrescu, S. Barozzi[1]. Evident, cu asemenea măsuri, bizuindu-se pe sprijinul prompt și necondiționat al lui Enescu, este lesne de înțeles că stacheta calității artistice se ridică necontenit.

Apar sporadic unele donații pentru a fi oferite elevilor eminenți sub formă de premii, burse pentru perfecționarea studiilor în străinătate. Un exemplu, elevul la pian Paul Jelescu cîștigă în 1920 premiul Dr. Poenaru-Căplescu.

De menționat că Academia lui Th. M. Stoenescu continua să funcționeze: directorul luase în 1914, cînd îl angajase și pe Umberto Pessione, chiar inițiativa reînființării Operei Române, dar fără succes durabil.

CONSERVATORUL DIN IAȘI

În fruntea Conservatorului din Iași mai era, în 1898, Eduard Caudella, aflat în preajma pensionării, care desfășura o fructuoasă activitate pentru a întreține flacăra muzicii în capitala Moldovei, îngrijindu-se în special de orchestra simfonică, de concertele ei. Dar, spre sfîrșitul veacului, situația devine critică, punîndu-se problema existenței. Pentru a se convinge de oportunitatea susținerii acestei instituții, Ministerul Instrucțiunii, Take Ionescu, la invitația lui Ed. Caudella, face o vizită participînd și la un concert în programul căruia figura și *Simfonia în re minor* de J. Haydn, cîntată cu atîta elan și probitate, că înaltul oaspete a plecat decis să anihileze planul desființării, ceea

[1] Conservatorul „Ciprian Porumbescu". *Op. cit.*, p. 83—85.

ce a și făcut[1]. Dificultățile însă rămîn, sediul era necorespunzător, lipseau clase la instrumente importante. În plus, conducerea avea de luptat cu ceea ce C. M. Cordoneanu sesizase, „... influențele politice și intrigile intime"[2].

Un eveniment artistic ieșean de rezonanță la care a contribuit și orchestra Conservatorului, organizarea unei mari serbări la 26 aprilie 1901, are loc la Teatrul Național, pentru „comemorarea marelui maestru", C. Verdi. Cu acest prilej s-a editat o revistă-broșură a Asociației Generale a Artiștilor. Programul a cuprins, pe lîngă piese nemuritoare ale compozitorului omagiat, și compoziții originale semnate de compozitori locali: Alfonso Cirillo — marșul *Omagiu lui Verdi* și *Marș patriotic italo-român*, E. Caudella—*Mare duet concertant* pentru vioară și pian, pe motive din opera *Bal Mascat*.[3]

Profesorii Conservatorului erau: T. T. Burada, Aspasia Voileanu, A. Sion (pian), E. Mezzeti (canto), G. Musicescu (armonie), A. Cirillo (trombon), Doro Gorientz (violoncel), N. U. Soreanu (contrabas), C. Cirillo (corn), Al. Aurescu (oboi), A. Cirillo (fagot), P. Elinescu (flaut) și, desigur, directorul Ed. Caudella.[4] În 1901, Caudella, împreună cu T. T. Burada, ies la pensie, lui G. Musicescu revenindu-i onoarea, la 3 septembrie, de a prelua frînele conducerii. „Era o recunoaștere oficială—scrie G. Breazul,—publică, a meritelor lui, dar și teren nou de desfășurare a capacității sale didactice și organizatorice; o alegere mai potrivită pentru direcția conservatorului nu ar fi putut să fie."[5] Noul director propune Ministerului introducerea producțiilor publice, susținute de elevi, precedate de conferințe de popularizare, urmărind dezvoltarea gustului publicului pentru muzica serioasă, deprinderea elevilor de a cînta în fața publicului fără sfială.

Locurile vacante ale lui T. T. Burada și Ed. Caudella sînt preluate de Sofia Musicescu-Teodoreanu, fiica noului director, pentru a preda istoria muzicii, și Athanasie Theodorini — vioară. Ca și predecesorul său, G. Musicescu reia inițiativa organizării orchestrei simfonice, în octombrie, alcătuind-o din 34 de instrumentiști, dintre care doar cinci erau profesori. Așadar, ponderea membrilor orchestrei revenea elevilor. Se prezintă în fața publicului cu: *Arie de balet* de Massenet, *Legenda* de Komzak, *Cinquantine* de Gabriel Marie, *Lettre à Manon* de Gillet și *Uverturi* de J. Strauss, O. Nicolai și A. Flechtenmacher. Erau piese miniaturale, ca pentru o orchestră începătoare. Menționăm că n-au uitat muzica românească și pe ctitorul ei moldovean. Acesta era probabil și orizontul lui Musicescu, compozitor care nu a abordat genurile muzicii simfonice. Constatarea o facem cu regret, întrebîndu-ne cum de nu s-a orientat înspre miniaturile compozitorilor importanți?

Deși un cronicar al revistei *Arta*, editată de Gh. G. Nădejde, își exprima speranța că Orchestra Conservatorului, prin bagheta noului director, va deveni o formație de „elită"... „după cum și corul Mitropolitan, sub o con-

---

[1] Caulella, E. *Producțiunea I a conservatorului*. În: *Evenimentul*, XXVIII, 115, Iași, 1920.

[2] Cordoneanu, C. N. *Corespondențe. Iași*. În: *România Muzicală*, XII, 7—8, București, 1—15 aprilie 1901, p. 55.

[3] *Verdi* Iași, aprilie 1901.

[4] Aurescu, A. *Anuarul Conservatorului de muzică și declamațiune din Iași*. 1905, pag. 1. Iași, Tip. Goldner, 1906, p. 490.

[5] Breazul, George. *Gavriil Musicescu*. București, 1962, Edit. muzicală, p. 163.

ducere energică și competentă, a ajuns o adevărată podoabă a Iașului"[1], acest lucru, din păcate, nu s-a realizat, Musicescu decedînd la 8 decembrie 1903. În fruntea orchestrei se va afla Antonio Cirillo. Sînt numiți noi profesori: A. Moldrich (violoncel), Vasile Teodorescu (armonie), Athanasie Theodorini (vioară), Titus Cerne, la armonie. Sofia Teodoreanu suplinește, prin conferințe publice, absența cursului de istoria muzicii. Mai tîrziu, în 1905, se vor face demersuri pentru a o numi pe Elena Chirilă pentru a preda istoria artei sonore, nume cunoscut datorită studiului *Cele dintîi semne muzicale în psaltirea noastră*[2].

Problema succesiunii lui Musicescu a rămas multă vreme nesoluționată. Doi ani a girat funcția de director publicistul Alexandru Aurescu, ca la 14 martie 1905 să fie numit pentru doi ani Enrico Mezzetti (19 noiembrie 1870 — 25 mai 1930), fiul compozitorului Pietro Mezzetti, muzician de origine italiană, dar stabilit la Iași din 1863, unul din protagoniștii polemicii cu Musicescu în chestiunea armonizării melodiilor populare. Enrico Mezzetti, elev între alții al lui Gavriil Musicescu la Iași și Giuseppe Martucci la Bologna, preda canto din 1894, fiind concomitent profesor de muzică la mai multe licee ieșene, remarcîndu-se prin calitățile sale de muzician și bun pedagog. A fost apoi și profesor de pian. Și-a concentrat atenția asupra aprofundării instrucției muzicale.

Obține înființarea claselor de corn, clarinet și fagot[3]. Dar interesul său s-a îndreptat și asupra celor două formații reprezentative, corul și orchestra. „Un conservator fără orchestră și cor — scria într-un memoriu E. Mezzetti — n-are rațiunea de a fi. Prin aceste două ansambluri se poate convinge și atrage publicul"[4]. Corul a fost încredințat Sofiei Teodoreanu, iar orchestra a preluat-o el, conform obiceiului că directorul era și dirijorul. Inițiază o adevărată stagiune simfonică de cinci concerte, primul la 27 noiembrie 1905, avînd un program interesant și de ținută: Schubert — Uvertura *Rosamunde*, Goltermann — *Concert pentru violoncel și orchestră*, solist August Moldrich și J. Haydn — *Simfonia în sol major*. Concertul bine pregătit, avînd și program de sală, a avut un mare răsunet, spre faima Conservatorului. Repertoriul altor concerte a fost axat, în principal, pe creația lui Haydn, Mozart (un festival), Schubert și Weber. Soliștii erau profesorii Aspasia Sion-Burada, Gemma Mezzetti, Al. Zirra (în ipostază de bariton).[5] Datorită rezultatelor bune, orchestra a fost angajată să-și dea concursul și în spectacolele Teatrului Național.[6]

Referindu-se la importanța conservatoarelor în propagarea gustului muzical, Eduard Caudella sublinia necesitatea cultivării „muzicii bune" și producțiile publice. Datorită conservatoarelor s-au putut organiza trupe lirice, or-

---

[1] Lebell, I. Dr. *Orchestra Conservatorului*. În: *Arta*, I, 2, Iași 9 nov. 1903, p. 10.
[2] *Arta română*, Iași, I, 1—2, ianuarie-februarie 1908, p. 13; cf. Pascu, George, *Op. cit.*, p. 57.
[3] Codreanu, Petre. *Enrico Mezzetti*. În: *Muzica*, X, 12, București, 1960, p. 34.
[4] Codreanu Petre, studiul citat, ibidem.
[5] Pascu, George. *Op. cit.*, p. 70.
[6] Aurescu Aurel. *Orchestra Conservatorului de muzică din Iași* În: *Arta română*, III, 3—4, 5—6, 7, Iași, 1910.

Scanned with OKEN Scanner

chestre, coruri, ansambluri instrumentale de cameră, soliști.[1] În anul 1906, vara, E. Mezzetti, susține la cazinoul din Constanța mai multe concrete, și la Iași, concerte săptămînale, timp de două luni.

E. Mezzetti a inițiat festivaluri închinate muzicienilor ieșeni. La 11 martie 1904—dedicat lui Musicescu, prilej care aduce în actualitate valoroasa creație profană și religioasă a acelui care a imprimat vieții muzicale ieșene un suflu împrospătător. Lui Teodor T. Burada, la 22 mai, același an, i se face o frumoasă sărbătorire, împlinind o jumătate de veac de activitate artistică. Emoționat, el interpretează la vioară *Rapsodii românești* — compoziții proprii—, iar restul concertului cuprindea lucrări de: G. Burada, A. Lubicz, C. Dimitrescu, Ed. Caudella, E. Mezzetti, G. Musicescu. A dirijat A. Cirillo orchestra, iar corul, Gr. Gheorghiu. În fine, lui Eduard Caudella, la 5 decembrie 1906, i se celebrează jubileul de 50 ani de activitate artistică, organizîndu-i-se un concert din propriile lucrări: lieduri, balade, piese instrumentale, fantezia simfonică jubiliară *După cincizeci de ani*. A dirijat E. Mezzetti, și-au dat concursul corurile ieșene, al Conservatorului și Mitropoliei, corul Societății „Armonia" din Bîrlad, dirijat de Eugeniu Bulbuc, soliștii Gemma Mezzetti și D. Popovici-Bayreuth, Antonin Ciolan ca pianist[2]. Să recunoaștem că asemenea manifestări erau foarte utile pentru a se arăta prețuirea muncii rodnice pe altarul artei românești.

Ca profesor de canto, E. Mezzetti a dorit înființarea unei clase de operă la Conservatorul ieșean, cu scopul edificării unei trupe lirice, și pentru aceasta prezintă cu elevii săi actul III din *Rigoletto* (11 iunie 1905)[3]. Printre elevii săi la canto se numără Jean Nedelovici, devenit solist la Opera din Berlin, Dimitrie Onofrei, Lucreția Bîrsan.

Patru ani, începînd din 19 aprilie 1907, postul de director l-a deținut Athanasie Theodorini, care a păstrat linia imprimată de predecesorul său, inclusiv în privința suplinirii absenței din viața muzicală ieșeană a orchestrei simfonice, deși neavînd clase suficiente, nu se puteau completa partidele necesare orchestrei la clarinet, fagot, corn. În aceste condițiuni, prevederea regulamentului de a avea orchestră devenise greu de împlinit. Cu mari eforturi se organizau concerte, e drept mai rar. La producția de la sfîrșitul anului 1909 s-a cîntat muzică românească: P. Elinescu — *Pastorala*, Flechtenmacher — *Cîntecul lui Graur*, Wiest — *Elegie pastorală română*, C. Dimitrescu — *Serenada*. Solist a fost elevul Jean Bobescu[4].

Noi profesori apar în statele conservatorului: Alexandru Zirra — armonie, Nicolae Theodorescu — violoncel, Alexandru Roșca — flaut, Maria Caudella — pian.

Sărbătorirea semicentenarului, în 1910, îl determină pe Alexandru Zirra să sublinieze cuceririle și neîmpliniriile Conservatorului ieșean: corul bun al

---

[1] Caudella, Ed. *Cîteva cuvinte asupra chestiunei propagării gustului muzical în țară*. În: *Revista muzicală și teatrală*, I, 9, București, 1 iunie 1905, p. 134.

[2] Pascu, George. *Op. cit.*, p. 72—74.

[3] Theodorini Athanasie. *Din lipsurile Conservatorului din Iași*. În: *Arta română*, I, 3, Iași, martie 1908.

[4] Viorela, *Producțiunea Conservatorului*. În: *Arta română*, III, 1, Iași, 1910.

Scanned with OKEN Scanner

lui Musicescu, producţiile, dar şi necesitatea înfiinţării unui „curs pentru ştiinţa muzicii", menit să formeze compozitori, a claselor de armonie, contrapunct, istoria muzicii, estetică, instrumentaţie pentru fanfară. Sugerează ca alegerea directorului să fie făcută în viitor dintre absolvenţii clasei de compoziţie sau armonie, iar conducerea orchestrei să revină directorului[1].

Pianistul Ilie Ionescu Sibianu[2] preia cîrma Conservatorului din septembrie 1911. Atmosfera era destul de încărcată în Conservator, datorită unor certuri care devin publice, cum a fost scandalul provocat de imposibilitatea venirii elevilor militari la repetiţiile orchestrei, fiind reţinuţi în cazarmă de Ion Vlădutza — el însuşi profesor la conservator şi şeful fanfarei garnizoanei. Devenind dirijorul orchestrei conservatorului sub directoratul lui Sibianu, I. Vlădutza realizează concerte de o calitate superioară, avînd şi meritul că introduce lucrări ca: Beethoven — *Simfonia a VI-a*, Grieg — Suita *Peer Gynt*, Schumann — *Concert pentru pian şi orchestră*, Max Bruch — *Concert pentru vioară şi orchestră*. Nu lipsesc nici compozitorii români, din păcate nu Enescu, ci localnicii, cu miniaturi, Caudella — uvertura *Fata răzeşului*[3].

Între 1912—1914, Enrico Mezzetti reapare în fruntea Conservatorului, tot pentru doi ani, din nou A. Theodorini, apoi, în 1917 A. Aurescu... Schimbările acestea, relativ dese, denotă o anumită instabilitate, ceea ce nu era de natură să convină bunului mers al instituţiei. Dintre noii profesori angajaţi: Antonin Ciolan — armonie, Ion Vasilescu — fagot şi Gheorghe Ionescu — clarinet. Apoi N. Zamfir, elev al lui Auer, Fr. Brevimann, I. Ghiga, M. Barbu. Concertele sînt însă menţinute[4].

În zilele grele ale războiului, activitatea Conservatorului a fost paralizată, clădirea fiind rechiziţionată. Profesorii au luat parte activă la apărarea ţării ca militari sau au contribuit, ca membri în orchestra lui George Enescu sau ca soliști, la menţinerea moralului atît de necesar tuturor.

După război, activitatea Conservatorului reîncepe treptat, cu mari eforturi, deoarece totul fusese împrăştiat. Trebuia reluate lucrurile de la început... Caruselul schimbării directorilor continuă: Anton Cirillo, Antonin Ciolan depun o muncă titanică pentru a reînsufleţi Conservatorul. Rezultatele nu s-au lăsat aşteptate; profesorii A. Theodorini, E. Mezzetti, A. Roşca, E. Mihail, Aspasia Burada, M. Barbu şi elevii şi-au dat concursul pentru a redimensiona procesul de învăţămînt şi a relansa producţiile muzicale.

Reîncep şi producţiunile de la care nu lipsesc piesele datorate compozitorilor locali, A. Cirillo — *Preludiu simfonic* şi *Marşul România Mare*. Astfel, Conservatorul reintră pe făgaşul atins cu decenii în urmă, menţinînd în Iaşi cultul muzicii.

---

[1] Zirra, Alexandru. *Jubileul Conservatorului din Iaşi*. În: *Convorbiri literare*, XLV, 10, Iaşi, 1911, p. 1188—1190.

[2] Nirög, G. (Göring, H.) *Conservatorul din Iaşi*. În: *Arta muzicală*, Bucureşti, I, 1, octombrie 1911, p. 5.

[3] Pascu, G. *Op. cit.*, p. 80—81.

[4] Zirra, Alexandru. *Primul concert simfonic al Conservatorului din Iaşi*. În: *Arta română*, Iaşi, V, 2—3, februarie-martie, 1912, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

CONSERVATORUL DIN CLUJ

Conservatorul orășenesc din Cluj (Școala de muzică), cu limba de predare maghiară, îl avea în frunte tot pe Edmond Farkas (din 1880), muzician exigent și priceput care imprima procesului instructiv o notă de seriozitate. Sînt și acum numeroase manifestările concertante, camerale și orchestrale, corale și lirice. Dirija și aici drectorul, care își programa frecvent propriile creații. Astfel un *Preludiu* și o *Uvertură* i se execută în concertul din 28 aprilie 1898, în care a fost sărbătorit profesorul de vioară Ioan Farkaș[1]. La 28 aprilie 1901 — Poemul simfonic *Impresii*, alături de Simfonii de Bethoven, partituri de Grieg, Massenet, Wagner, ca și de compozitori minori figurau adeseori pe afișele concertelor clujene, aflate sub oblăduirea școlii de muzică. Se abordează și lucrări mai ample, în concertul din 1 aprilie 1900, sub bagheta lui Edm. Farkas s-a cîntat oratoriul *Paradis și Peri* de Schumann. *Recviemul* de Verdi s-a cîntat la 16 martie 1902, ceea ce poate fi edificator pentru nivelul ansamblului clujean, ținînd cont de dificultățile partiturii. Frecvent apare ca solistă Elisabeta Șandor. Orchestra camerală a Conservatorului avea un nucleu de circa 35 de instrumente cu coarde, dar de la lucrare la lucrare se completa.

Printr-o convenție a lui Edm. Farkaș cu Samoila Brasai, șeful fanfarei militare, se ajunge la o înțelegere pentru fuziunea celor două formații, ceea ce s-a soldat cu concerte susținute de orchestra mare simfonică. Iată programul concertului inaugural, 3 februarie 1903: F. Erkel-Uvertură la opera *Maria Bathori*, F. Schubert — *Simfonia „Neterminată"*, Jensen — *Muzica nupțială* și Edm. Farkaș — *Tablou muzical*. De fapt, concertele date de orchestra Conservatorului municipal depășesc cadrele didactice, ceea ce putea însemna că educarea în clase a viitorilor instrumentiști era temeinică.

Edm. Farkaș organizează cu elevii claselor de canto și producții lirice. La 11 martie 1905 s-au prezentat publicului două acte din *Lalla Roukh* de Félicien David, soliști fiind Elisabeta Șandor, Francisc Szekely, Nichi și Ioan Koller.

La împlinirea, în toamna lui 1905, a unui sfert de veac în funcția de director al Școlii de muzică maghiare din Cluj, lui Edm. Farkaș i s-a organizat o sărbătorire care a culminat cu montarea pe scena Teatrului, în 30 noiembrie, a lucrării *Lumea libertății*, protagonistă fiind tot Elisabeta Șandor, deja cîntăreață la opera din Budapesta.[2]

Pentru a întări corpul profesoral, Edm. Farkaș îi oferă lui Iacob Mureșianu, cu care era în relații cordiale, catedra de teorie, în 1907, dar compozitorul blăjean n-a vrut să-și părăsească orașul, deși mediul muzical nu era nici pe departe de talia personalității sale[3].

Activitatea Conservatorului își urmează cursul, dar concertele sînt mai rare, scăzînd vertiginos către apusul lui Edm. Farkas. O ultimă scînteiere, la

---

[1] Lakatos, Ștefan. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă în anul 1920*, Cluj, 1966, p. 59—75. Exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, București.

[2] Lakatos, Ștefan. Idem, p. 62.

[3] *Viața și operele compozitorului Iacob Mureșianu*, broșură sub îngrijirea drului I. Gherman, Cluj, 1933, p. 17; apud Lakatos, Ștefan. *Op. cit.*, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

27 noiembrie 1911, cînd elevii îşi dau concursul la concertul prilejuit de centenarul naşterii lui Liszt. Edm. Farkas moare la 1 septembrie 1912, după ce condusese Şcoala de muzică treizecişidoi de ani, cu rezultate pozitive. I-a succedat Francisc Tavitchi, pentru scurt timp, deoarece la începutul anului şcolar 1913/14 a fost numit director Rudolf Lavotta (1876—1962), muzician înzestrat, cu studii la Paris. Venind cu noi forţe şi cu dorinţa de a insufla dinamism Şcolii de muzică, R. Lavotta a acordat şi el atenţie formaţiilor artistice reprezentative, reluînd concertele în colaborare cu alţi factori clujeni. Bun dirijor, Lavotta a imprimat în primii ani ai directoratului ţinută superoară concertelor, vădind preocuparea pentru primenirea repertoriului, pentru aducerea sa mai la zi. Iată de ce figurează în programele sale numele compozitorilor J. Sibelius, P. I. Ceaikovski, B. Smetana, Rimski-Korsakov, E. Lalo, Mac Dowel, Glazunov, Debussy.

Şi asupra Şcolii clujene, dramaticii ani ai războiului îşi spun cuvîntul; concentrările duc la o degringoladă a cursurilor, ca să nu mai vorbim de manifestările concertistice.

O nouă eră în istoria învăţămîntului muzical se înscrie în 1919, cînd Consiliul dirigent hotărăşte să transforme Şcoala de muzică în Conservator de stat, numindu-l la 17 septembrie director pe George Dima[1], „cea mai autorizată personalitate a culturii muzicale româneşti ardelene", cum avea să scrie Ana Voileanu-Nicoară[2]. Deschiderea fusese preludiată de organizarea unor cursuri de perfecţionare a profesorilor de muzică din Transilvania. Se lansează apeluri către tineri, se fac angajamente de profesori: la teorie — Augustin Bena (fusese invitat şi I. Scarlatescu dar, în cele din urmă, fără rezultat), canto — D. Popovici-Bayreuth, Ionel Crişan şi Lelia Popovici, pian — Ilie Sibianu, Ana Voileanu, Neli Deac-Vancea, vioară — Remul Cionca (fratele pianistei Aurelia Cionca), violoncel — Nicu Teodorescu (de la Iaşi), pian auxiliar — Maria Dima şi Liviu Tempea. De remarcat că profesorii in corpore (între care doi foşti directori ai Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi) erau riguros selectaţi, în dorinţa de a imprima noii instituţii o înaltă cotă valorică.

Priceperea lui G. Dima, aflat la vîrsta de 72 ani, seriozitatea şi experienţa sa, dublate de sprijinul pe care i-l acorda Tiberiu Brediceanu, membru în consiliul dirigent, au făcut, ca în pofida multor greutăţi, între care împotrivirea profesorilor Şcolii de muzică anterioare, să se poată deschide cursurile la 1 decembrie 1919, cu 103 elevi, recrutaţi dintre învăţătorii satelor, dar nu numai.

La sfîrşitul primului an de studii — 28 martie 1920 — s-a organizat un concert, prilej pentru a se inaugura oficial Conservatorul. Programul a cuprins coruri, executate sub mîna sigură a lui Dima, precum şi piese instrumentale interpretate de elevi: Eugen Cuteanu, Francisc Balogh, Zeno Vancea. În cuvîntul său, Tiberiu Brediceanu formula cerinţele aflate în faţa noului Conservator, un adevărat program de edificare a viitorului muzical românesc.

---

[1] Ghircoiaşiu, Romeo. *Scurt istoric al învăţămîntului muzical din Cluj*. În: *Muzica*, XV, 2, Bucureşti, 1965, p. 34.

[2] Voileanu-Nicoară, Ana. *Chipuri şi mărturii*. Bucureşti, 1971, Edit. muzicală, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

... „Conservatorul ne va forma cîntăreți de care avem lipsă la acțiunea ce o vom desfășura pe terenul muzicii vocale, al concertelor de soliști de cor și al muzicii de teatru: vodevil, operetă și operă. Conservatorul ne va crește pe acei instrumentiști cu care să ne putem ajuta la compunerea orchestrelor noastre, la aranjarea de concerte de muzică de cameră și simfonică, în fine Conservatorul ne va da pe acei dirigenți, care să stea în fruntea mișcării noastre muzicale, instruind tinerimea, ducînd spre progres societățile noastre corale existente, organizînd altele noi și luînd cu timpul asupra lor conducerea chiar a genului superior de muzică: al operelor și simfonicelor.

De la Conservatorul nostru așteptăm însă a ne da și o altă categorie de artiști: pe viitorii compozitori de muzică românească[1].

Conștient de aceste nobile comandamente, G. Dima a urmărit așezarea institutului muzical pe baze solide și, în acest sens, a inițiat un studiu de documentare asupra organizării altor conservatoare, ceea ce va fi de un real folos cînd se va adopta, în 1922, noul regim.

ÎNVĂȚĂMÎNTUL MUZICAL ÎN ALTE CENTRE

Și la Chișinău s-a inaugurat, în 1919, Conservatorul popular moldovenesc „Unirea", avînd la început un comitet de conducere în fruntea căruia s-a aflat D. Dicescu. De fapt, era un comitet coordonator din care, alături de D. Dicescu, mai făceau parte Berezovski și Siminel. Președinte de onoare era George Enescu.[2]

De menționat că în acest oraș exista o tradiție a învățămîntului muzical, deoarece, din 1900 ființa o școală de muzică pe lîngă Societatea prezidată de V. I. Rebicov, care era și directorul școlii, pentru doi ani. L-au urmat: A. I. Ghinita-Pilsudschi, M. V. Serbalov, C. I. Levițchi, G. J. Seidler, și C. C. Teut. Școala beneficiase de opiniile unor muzicieni celebri care o vizitaseră: C. Arenski și M. M. Ipolitov-Ivanov[3].

Și aici elevii ofereu din cînd în cînd concerte simfonice și camerale. La Chișinău au mai fost și alte școli cu profil muzical: a lui P. I. Kahovski (1901), K. F. Hrșanovski, sub denumirea de „Clasa cîntului individual".

Iuliu Maior înființează în 1906 un Conservator de muzică municipal la Timișoara, care și-a deschis porțile la 1 ianuarie 1907, cu patru profesori și 38 elevi. Din 1 septembrie 1908, direcția a fost preluată de Guido Pogatschnigg[4].

---

[1] Brediceanu, Tiberiu. *Despre muzica și arta dramatică națională la noi.* În: *Patria*, II, Cluj, 1920, 11 aprilie. Cuvîntare rostită la 28 martie 1920, la inaugurarea Conservatorului. Cf. Bredicenu, T. *Scrieri*, București, 1976, Edit. muzicală p. 28.

[2] * * * *Muzica în Basarabia.* În: *Rampa Ilustrată*, II, 424, București, 23 februarie 1919, p. 1.

[3] Boldur, A. *Muzica în Basarabia.* În: *Muzica românească de azi.* București, /1941/, Edit. Scrisul Românesc, p. 761.

[4] *Conservatorul de muzică al municipiului Timișoara.* În: *Muzica românească de azi*, *Op. cit.*, p. 916.

Scanned with OKEN Scanner

La Arad, Conservatorul era condus de Goldzicher Adalbert.

Craiova are o şcoală de muzică din 1 septembrie 1911, purtînd denumirea celor care au făcut donaţia şi l-au susţinut materialmente — Elena şi Elefterie Cornetti. Director a fost, pînă în 1915, Grigore Gabrielescu, care s-a înconjurat de următorii profesori: Jean Bobescu — vioară, C. De Angelis — violoncel, Gheorghe Fotino — armonie, I. Solovin — teorie şi solfegii[1]. Directorii care au urmat: Gh. Fotino (1915—1920) şi J. Bobescu (cîteva luni în 1920), pînă la plecarea la Cluj, unde urma să preia funcţia de dirijor la Opera Română[2].

În noiembrie 1911 are loc prima audiţie a Conservatorului. La a doua audiţie, din aceeaşi lună, J. Bobescu cîntă la vioară *Sonata în fa major* de Beethoven. Meritoriu a fost că profesorii şi elevii Conservatorului au iniţiat concerte simfonice la Craiova, ceea ce demonstrează ce se poate face pe tărîmul muzical, atunci cînd un oraş beneficiază de un focar de cultură muzicală. A dirijat M. Mărgăritescu o orchestră compusă din 60 instrumentişti, într-un program cu: Beethoven, *Simfonia I*, Mendelssohn-Bartholdy, *Simfonia a III-a*[3].

O Academie de muzică este pomenită şi la Brăila, în 1920[4]. Iniţiative particulare de a deschide şcoli de muzică, de dans, oferte de lecţii pentru studiul instrumentelor şi canto au fost frecvente şi se puteau întîlni şi în oraşele mai mici.

La Bucureşti, bunăoară, în 1900, lecţii particulare dădeau: Th. Fuchs — pian, armonie, canto; Richard Hartzer — vioară; Ludwig Milde — armonie, compoziţie şi orgă; I. Paschill — pian şi armonie. Mai tîrziu, în 1912, fiinţa Institutul muzical „Aurel Eliade".

Se aud voci care cer cu insistenţă forme moderne de şcolarizare muzicală, deoarece democratizarea impune instituţiuni pentru popor[5].

Absolvenţi ai conservatoarelor noastre, stabilindu-se peste hotare, au organizat forme de învăţămînt muzical şi au predat în conservatoarele deja existente sau au fost angajaţi în orchestre şi opere. Violonistul ieşean G. Dimitriu devenise în 1900—1901 şef de orchestră la Moscova, concertînd la Petersburg, Helsinki şi în Caucaz. La New York, W. de Berendey, ex maiorul Poenaru (?) a deschis în 1900 un conservator care susţinea producţii[6]. Conservatorul acesta era în activitate în 1903[7]. Violonistul I. Braunstein, absolvent

---

[1] Popescu-Cilieni, I. *Semicentenarul Şcolii populare de artă Craiova*, Craiova, 1917.

[2] *Conservatorul de muzică „Elena şi Elefterie Cornetti"* din Craiova. În: *Muzica românească de azi. Op. cit.*, p. 928.

[3] Mărgăritescu, M. *O lăudabilă iniţiativă de descentralizare*. În: *Flacăra*, I, 35, Bucureşti, 16 iunie 1912, p. 279.

[4] *Mişcarea muzicală în ţară:* În: *Muzica*, II, 4—5, Bucureşti, februarie-martie 1920, p. 175.

[5] *Conservatoare pentru popor*. În: *Gazeta Artelor*, III, 2, Bucureşti, 9 noiembrie 1918, p. 2.

[6] *Corespondenţe*. În: *România Muzicală*, XII, 3, Bucureşti, 1 februarie 1901, p. 23.

[7] *Corespondenţe*. În: *România Muzicală*, XIV, 4, Bucureşti, 15 februarie 1903, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

al Conservatorului bucureștean, a pus bazele unei Academii de muzică la Saarbrücken, în 1910[1].

Celebra cîntăreață Elena Teodorini, din vara anului 1904, se dedică pedagogiei vocale, dînd lecții particulare, apoi, cum s-a arătat, a condus o clasă de canto la Conservatorul din București, iar acasă avea o Școală lirică — Curs de Canto, operă și punere în scenă. Dar din 1908, deschide la Paris o Academie lirică română, ale cărei rezultate devin publice prin auditiile elevilor săi, prima la 1 iunie 1908[2]. Subvențiile din țară nemaifiind reînnoite după un an și jumătate, artista română se stabilește în Argentina, deschizînd la Buenos Aires Academia lirică „Hélène Théodorini". Rezultatele au fost atît de bune, încît i se oferă postul de director al Conservatorului, ceea ce a generat o serie de intrigi, determinînd-o să plece. Se stabilește în Brazilia, în primăvara anului 1916, apoi la New York, unde petrece trei luni. Pretutindeni dădea lecții de canto. Din nou, la Rio de Janeiro, unde, în 1918 deschide „Escola superior de canto Art et Vox", care va funcționa pînă în 1923, cînd se întoarce definitiv în țară. O întreagă pleiadă de cîntăreți îi datorează cariera, metoda sa de canto fiind recunoscută prin eficacitatea sa, rod al unei susținute observații personale asupra mecanismului vocal, asupra valențelor sale expresive.

MUZICA ÎN ȘCOLI ȘI LICEE

Acreditată în școlile secundare încă din 1869, muzica a căpătat la începutul veacului XX un impuls nou, datorită interesului sporit pentru educație prin intermediul cîntecului. Probabil că demersurile unor muzicieni, dintre care pot fi amintiți C. M. Cordoneanu, D. D. Kiriac, J. Movilă, au găsit ecou devreme ce, în 1902 (Monitorul oficial nr. 107, 17 august) se concepe o formă activă de stimulare a cîntecului coral, lansîndu-se un concurs între corurile școlare, care aveau loc anual, recomandîndu-se creații cu un ... „conținut patriotic, moral, instructiv și educativ".

A avea un cor de marcă, a fi laureat, era un titlu de orgoliu. S-a ajuns acolo, încît elevii se mîndreau cînd erau primiți în corul școlii, selectarea devenind un adevărat concurs la care se aveau în vedere și rezultatele la învățătură, purtarea. De fapt, pe atunci se știa că ansamblul coral are virtuți formative nu numai în ceea ce privește muzica.[3]

Generalizarea introducerii studiului muzicii în școală s-a făcut în baza unei sănătoase concepții, laconic surprinsă în *Circulara către maeștri și maestrele de muzică*, a lui S. Haret, care cerea cît mai multă cîntare și nicidecum încărcarea elevilor cu noțiuni teoretice. Elevii trebuiau învățați să cînte cît mai bine și cît mai mult, deci să slujească latura artistică. Se recomandau numai bucățile care aveau forța de a emoționa — și în această privință prioritatea o aveau melodiile populare, prelucrările pe două sau trei voci, care

---

[1] *Românii noștri în străinătate*. În: *Muzica*, II, 4, București, ianuarie 1910, p. 94.

[2] Cosma, Viorel. *Elena Teodorini*. București, 1962, Edit. muzicală, p. 135—175.

[3] Cordoneanu, C. M. *Cîntul coral în școlile secundare*. În: *România Muzicală*, XIII, 14, București, 1 septembrie 1902.

Scanned with OKEN Scanner

valorificau cîntece folclorice, căci „ele deșteaptă duioasele amntiri din trecut și leagă pe om de pămîntul patriei, ale cărei dureri și bucurii le exprimă.[1] Timotei Popovici afirma, în *Cartea de cîntece* (1911): cîntarea este „unul din cele mai puternice mijloace de educație." Se preconiza, de asemenea, un judicios echilibru între piesele românești și universale, punîndu-se accent mai pronunțat pe repertoriul românesc deoarece nu se admite situația în care „copiii noștri să nu știe de cele mai multe ori ce este doina", dar, în schimb, să se cunoască corurile din *Trovatore*. Erau puternice argumentele acelora care demonstrau că nu se poate edifica o educație patriotică prin cîntece străine. Recomandarea principală, așadar, era să se introducă . . . „executarea de arii naționale alese din acele de un caracter cît mai curat românesc."[2] Cu un asemenea program, rezultatele n-au întîrziat, învățămîntul muzicii în școală era bine urnit.[3]

O situație aparte era în Transilvania, unde cărțile de cîntece destinate școlilor, inclusiv celor confesionale, datorită situației politice nu puteau cuprinde cîntece patriotice românești, ceea ce nu înseamnă că nu se cîntau. Profesorii de muzică îi învățau pe elevi să cînte *Deșteaptă-te române* și altele. Aceștia le duceau în sate, unde le răspîndeau pe cale orală, întreținînd sentimentul național.

Un cuvînt greu în acest sens l-a spus inspectorul de muzică Juarez Movilă („maestru de muzică al învățămîntului primar", care și-a dat însă demisia în 1903, martie, după doi ani în această funcție), atunci cînd propusese introducerea scris-cititului muzical în școala primară, deci a alfabetizării muzicale a copiilor mici, și în acest scop elaborase o metodă, o carte pe care o publică[4]. Se găsesc însă și voci care consideră inutil scris-cititul muzical în clasele primare, dar replica lui J. Movilă e promptă[5] arătînd că rolul muzicii în procesul de învățămînt fusese înțeles de către forurile competente, prin hotărîrea adoptată, în martie 1903, ca profesorii de muzică să fie asimilați celorlalți profesori și retribuiți ca atare[6].

Concursul de coruri școlare a fost un prilej minunat de a se verifica roadele metodei preconizate, deoarece stipula interpretarea muzicii românești și, în pofida unor deficiențe, se poate afirma că elevii căpătau în școală dragostea de cîntare, învățau să prețuiască melodiile populare, muzica armonică. În numeroase școli, formațiile muzicale se făleau cu remarcabile împliniri. Am cita doar două exemple: orchestra simfonică a liceului „Capri" din București, dirijată de F. Rait, care concerta cu regularitate, nu numai în capitală, dar și în alte centre. Sub conducerea lui G. Coman, se executau piesele: *Nunta țărănească* și *Privighetoarea de peste Olt* de L. Wiest.

---

[1] *Învățămîntul muzical în școlile secundare*. În: *România Muzicală*, XIII, 15 București, 15 septembrie 1902, p. 113.

[2] Idem, ibidem.

[3] Breazul, George. *Patrium Carmen*. Craiova, Scrisul Românesc, /1940/, p. 655—665.

[4] *Noua metodă practică pentru a învăța scris cititul muzical*. București, 1902, Edit. Carol Göbl.

[5] Movilă, J. *Nu ne trebuie muzică în școala primară?* În: *Gazeta Artelor*, București, I, 22, 6 aprilie 1903, p. 3.

[6] *Modificări utile*. În: *România Muzicală*, XIII, 7—8, București, 1—15 aprilie 1903, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul antrenării instrucției muzicale în formarea tineretului a cunoscut și o amplă campanie înscrisă pe axa clarificării comandamentelor specifice, pentru determinarea principiilor guvernatoare, pentru formarea unui repertoriu adecvat, orientat spre cultivarea sentimentelor patriotice. M. Dragomirescu intervine autoritar, salutînd preocuparea pentru ... „cunoașterea ființei noastre ca popor". El recomandă înscrierea în repertoriul școlar a creațiilor originale, deoarece ... „cu imnuri serbede, imitații după străini, cu cîntece în care nu se simte accentul propriu al muzicii noastre populare, cu coruri bisericești în care parfumul propriu al muzicei împămîntenite de atîtea veacuri ... este pedant — printr-o transpoziție pedantă și fără gust —, nu vei putea să dai viață adevărată unor asemenea lăudabile întreprinderi."[1]

Pentru stimularea corurilor școlare, am mai spus, se organizează concursuri anuale, pentru ansambluri mixte, voci egale de băieți, de fete, avînd obligația să prezinte trei, patru piese[2]. Corurile școlare întreprind adeseori turnee în alte localități, ducînd, cum spunea Nicolae Iorga ... „liturghia artistică a armoniei".[3] Corul liceului românesc din Brașov a concertat în 1904 la București, directorul Virgiliu Oniț declarînd la o întîlnire cu corala „Carmen": „Ea (muzica n.n.) ne face să simțim nu numai ceea ce ne e permis să exprimăm prin cuvinte",[4] aluzie clară la condițiile românilor din imperiul habsburgic, evidențiind rolul muzicii.

S-a emis chiar un *Regulament pentru studiul cîntecului coral și pentru producțiunile corale* cu elevii și elevele școlilor secundare din țară, în care se găsește această lămuritoare formulare a scopului urmărit: „Studiul teoretic elementar muzical va avea prin școli secundare o inedită aplicare în practica cîntului coral, pentru dezvoltarea patriotismului, ... a moralului, a sentimentului național și a celorlalte sentimente înalte, pe lîngă cel al frumosului și cultivarea spiritului de ordine și disciplină".[5]

Și I. Bogdan-Duică subliniază importanța disciplinei „muzică", de la tribuna Congresului profesorilor de muzică, ținut la București în noiembrie 1909, ziarul *Minerva* (22 noiembrie 1909) stipulînd ... „rostul muzicii în cursul secundar este egal cu celelalte materii, iar ora în care se predă ea, deși s-a crezut o oră de distracție pentru elevi, ar trebui să fie ora cea mai de ordine și în cea mai strînsă legătură cu perceptele esteticii".[6]

Profesorilor de muzică, „maeștrilor de cor" cum li se spunea, li se recomanda să „nu se rezume la a-și învăța elevii să cînte o gamă, o rugăciune sau Imnul, ci să se accentueze educația muzicală printr-o metodă simplificată și eficientă și un repertoriu potrivit vîrstei".[7]

Uneori corurile școlare se reuneau în vederea unei audiții publice, etalîndu-și măiestria. Profesorii și corurile ce s-au remarcat în cadrul unei asemenea audiții, organizată în capitală în vara anului 1911, au fost: Corul Școlii

---

[1] Drăgomirescu, M. *Carmen*. În: *Vremea*, 25 ianuarie 1904.
[2] *Monitorul Oficial* În: 29 ianuarie — 11 februarie 1904.
[3] Iorga, N. *Coruri* În: *Sămănătorul*, III, 2 mai 1904.
[4] *Țara*, 24 mai 1904.
[5] *Monitorul Oficial*, 15, 20 aprilie 1906.
[6] La acest Congres au pledat cauza muzicii: D. C. Kiriac, I. Bogdan-Duică, prof. Borș din Roman, M. Gr. Poslușnicu, din Dorohoi, N. Severeanu din Buzău.
[7] Göring, H. *Audiția corurilor școlare din capitală*. În: *Viitorul*, 3 iunie 1911.

Scanned with OKEN Scanner

secundare de gradul I, nr. 2, dirijat de Maria Ştefănescu; corul de la Azilul „Elena Doamna", condus de dna Petrescu; corul Liceului „Gheorghe Şincai", instruit de Nicolae Bănulescu; corul Liceului „Gheorghe Lazăr" — Ion Costescu; Seminarul central — D. Teodorescu; corul Liceului „Matei Basarab" — M. Tănăsescu; corul liceului „Mihai Viteazul" — M. Soloveanu; corul liceului „Sfîntul Sava" — dirijat de Dima.

Firește, progresele învățămîntului muzical au fost indestructibil legate de mișcarea pentru crearea unui repertoriu adecvat copiilor, diferitelor vîrste, de la monodii la piese pe trei voci, cu sau fără acompaniament, mișcare la care au subscris T. Popovici, D. G. Kiriac, I. Vorobchievici, Iuliu Crișan[1]. Lor, în primul rînd, le datorăm edificarea unui repertoriu nou, clădit pe ideea valorificării melodiilor populare, idee susținută de Spiru Haret, ministrul învățămîntului. În acest fel, se înlătură anomalia care dăinuia încă de la introducerea predării muzicii în școlile primare, potrivit căreia piesele vehiculate erau adaptări de melodii arhi-cunoscute germane și franceze. Înlocuirea lor cu piese românești, ce purtau rezonanțe folclorice, vorbind despre oamenii și viața acestui pămînt, a avut un efect reconfortant, sădind în sufletul micilor școlari sentimentul patriotic. Nu toți muzicienii, profesorii au primit cu entuziasm noul repertoriu ca orice noutate, ostilitatea determinată probabil de considerente extra-artistice n-a așteptat decît acest prilej pentru ca să răbufnească. A fost atacat protagonistul tezei formării gustului muzical al elevilor prin cîntec românesc, D. G. Kiriac, într-un *Memoriu asupra causelor care împiedică propășirea musicei corale în România, precum și asupra mijloacelor de înlăturarea acelor cause, prezentat Onoratului Minister al Instrucțiunei Publice*, semnat de G. Ionescu, G. Ștephănescu (de la Azil — n.n. O.L.C.), T. Popescu, M. Tănăsescu și I. Costescu (București, 1902) în care se aduc în discuție unele prevederi ale regulamentului de concurs al corurilor școlare, cerînd să nu fie obligator ca, apoi, să se profereze tot felul de calomnii la adresa lui D. G. Kiriac, începînd cu cea că nu are diplomă de conservator, trecîndu-se la modul defectuos cum armonizează melodiile bisericești, puținele creații scrise la întoarcerea de la studii și pînă la felul în care-și făcea „reclamă" și cum știa să se „răzbune". Cele mai grave acuzații însă priveau valoarea sa ca „maestru compozitor de muzică", „motivele de inspirațiune", care vor da măsura exactă a „probității sale". Concret, se demonstrează că piesa *Ochiul lui Dumnezeu* de D. G. Kiriac, din *Prima carte de Religie* însoțită de *Imnuri corale religioase* (1901), întocmită de Dim. Cecropid, I. N. Ciocan și D. G. Kiriac, cu mici modificări, nu este alta decît *Sârba banditului Zdrelea*, prelucrată pentru pian de Ion Dimitriu[2]. Piesa *Ochiul lui Dumnezeu* a fost republicată de D. G. Kiriac și în 1902 în *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și note liniare . . .*, de N. Ploieșteanu. Cele cîteva schimbări de note efectuate de Kiriac nu au puterea să ascundă realitatea că, într-adevăr, identitatea cîntecului e sigură cea semnalată, deci plagiatul demascat de cei cinci era în fapt. Denigrările lor, de tipul . . . „cine este acest D-n D. G. Kiriac, ce soiu de maestru compozitor este, care-i moralul, cinstea, patriotismul, competința și priceperea, în a da o nouă direcțiune muzicală

[1] Breazul, George. *Op. cit.*, p. 608.
[2] Idem, p. 609—610.

și de educațiunea noastră muzicală" ...[1] nu au izbutit să-l facă pe D. G. Kiriac să renunțe la idealul ridicării educației muzicale în școală. Faptul că D. G. Kiriac a plagiat o melodie, aranjată de I. Dumitriu, nu e chiar atît de grav, devreme ce melodia era de iz folcloric și nicidecum originală. Deci, D. G. Kiriac a preluat dintr-o sursă indirectă, e drept, fără să indice, o melodie populară laică pe care a transformat-o într-o piesă religioasă, accesibilă. Metoda era destul de răspîndită. Important era însă aspectul fondării cîntecelor pe izvorul folcloric, pe care cei cinci autori nu l-au sesizat sau n-au vrut s-o facă pentru a-l înlătura. Adevărul e că rolul lui D. G. Kiriac era atît de marcant în acest domeniu, încît o asemenea acuzație nu-l putea clinti, mai ales că invectivele care o asortau trădau poziția exclusivistă, hotărît împotriva-i, recurgîndu-se la expresii insinuante, jignitoare, la manevre neloiale. De altfel, ministerul, analizînd acuzațiile i-a dat cîștig de cauză lui D. G. Kiriac, cei cinci autori ai memoriului fiind amendați.

Timpul demonstrează că principiul educării copiilor prin cîntec românesc a rămas piatră de temelie a procesului instructiv, cîștigînd în amploare, pe măsura scurgerii anilor, iar D. G. Kiriac, unul dintre mentorii săi, care l-a aplicat cu dăruire, oferind numeroase piese de repertoriu, s-a impus ca principalul său protagonist, conform aforismului său: „Cîntec românesc în școală românească".

Sistemul educațional din acea vreme, deși a înregistrat progrese, mai ales pe linia repertoriului, totuși era departe de a satisface imperativele estetice. Prea multe școli și licee nu dispuneau de profesori de muzică, iar de multe ori cînd existau, pregătirea nu excela. Ponderea predării muzicii de altfel nici nu revenea profesorilor ci învățătorilor, care în școala normală făceau destul de serios muzica, numai că cei cu adevărat talentați, pasionați pentru cîntec, nu erau prea mulți.

În interesul atragerii spre muzică a viitorului public, sădindu-i-se dragostea, cultul pentru muzica națională, s-au desfășurat multe eforturi, s-au întreprins acțiuni, s-au lansat apeluri. Grăitor ar putea fi în acestă ultimă ordine de idei apelul lui M. Mărgăritescu adresat profesorilor, muzicienilor de a se uni, de a arunca peste bord resentimentele de orice natură, deoarece numai ... „dacă am lupta fiecare pentru regenerarea și progresul musicei la noi, cauza noastră ar fi încununată de succes, un succes desăvîrșit și apropiat[2]".

---

[1] Ionescu, G., Ștephănescu, G., Popescu, T. Tănăsescu, M., Costescu, I. *Memoriu* ... citat, p. 22.

[2] Mărgăritescu, M. *Muzica la noi, VI.* În: *Gazeta Artelor*, I, 10, București, 1 ianuarie 1903, p. 5.

ARTA INTERPRETATIVĂ

„Tarafurile de lăutari de sub Ştirbey şi Cuza Vodă sînt azi Bucureştii lui Enescu şi Georgescu şi către el îşi îndreaptă paşii Weingartner, Richard Strauss, Chevillard . . ."[1] Aceste rînduri aşternute pe hîrtie de către ziaristul Emil D. Fagure surprind schimbarea profundă intervenită în structura vieţii muzicale în decurs de numai cîteva decenii: de la tarafurile de lăutari, s-a realizat saltul spectacular, la orchestra simfonică de ţinută, condusă de muzicieni români de talie universală, iar la Bucureşti îşi etalează măiestria celebrităţile artei interpretative. E. D. Fagure a omis să arate, pe de altă parte, că interpreţii români, vocali şi instrumentali, colindau lumea-n lung şi-n lat, împărtăşind tainele artei lor, măiestria şcolii româneşti de interpretare.

Da, nu este o greşeală cînd scriem şcoala românească de interpretare, deoarece atunci cînd o pleiadă de nume de rezonanţă internaţională: Enescu, Darclée, Teodorini, G. Dimitrescu, Nuovina, E. Cionca, C. Delavrancea, D. Dinicu, C. Haskil, G. Georgescu şi alţii îşi etalau harul interpretativ în faţa publicului din renumite metropole, înseamnă că atestarea lor era confirmată. Aplauzele şi cronicile sînt o mărturie sigură a talentului şi înaltei măiestrii a interpreţilor români care printr-o uriaşă muncă şi-au plătit dreptul la afirmare, obţinîndu-l cu brio. Dar nu e vorba doar de interpreţi individuali, de solişti, deoarece atunci cînd aşii baghetei vizitau Bucureştii, ei ştiau că vor găsi un colectiv simfonic închegat, alcătuit din instrumentişti siguri pe arta lor, făurită în cadrul claselor conservatoarelor noastre. Este adevărat că nu toţi, ba chiar numeroşi solişti, mai ales instrumentali, şi-au făcut studiile în străinătate, cu prioritate, stagiul de perfecţionare. Prin aceasta nu vrem să minimalizăm aportul conservatoarelor noastre, fără de care nu putea fi concepută per-

[1] Fagure, Emil D. *Cultul muzicei.* În: *Izvoraşul*, II, 5—8, Bistriţa-Mehedinţi, noiembrie-decembrie 1920, p. 17.

fecționarea. Apoi, destui soliști de frunte n-au avut nevoie să audieze clase speciale la Paris, Viena, Berlin, Leipzig. Să nu se omită că, exceptîndu-l pe Enescu, partea forte a școlii noastre interpretative au constituit-o cîntăreții care au fost direct sau indirect elevii lui G. Ștephănescu, așadar produși ai Conservatorului din București.

Trecînd însă peste elementul formativ, evident, extrem de important, se cade să invocăm factorul uman, atributele sensibilității artiștilor interpreți care derivă dintr-un complex de realități, moștenite sau nu, din care nu poate lipsi temperamentul, spiritualitatea românească. Prin urmare, deasupra mecanismului instructiv, interpreții români s-au constituit în școala națională, în virtutea factorilor psiho-sociali care determină ansamblul caracterului românesc. Sublniem aceasta, cu atît mai mult, cu cît în actul interpretativ, atunci cînd este în cauză o partitură semnată de un ilustru compozitor dinafara hotarelor țării, nu se pot indica anume elemente definitorii, evidente, determinante, care să probeze apartenența celui care o tălmăcește, ca în cazul compozițiilor autohtone, unde se găsesc, de cele mai multe ori, referințe sonore programatice sau nu, cu trimiteri românești explicite.

Am atins, de fapt, esența specificului actului interpretativ, care, sub aspectul apartenenței la o școală, este de natură implicită, prin originea etnică, locul existenței celui care se înscrie sub stindardul interpretativ, particularitățile specifice determinate în ultimă instanță de mediu, de componente ancestrale.

Arta interpretativă este condiționată de mai mulți factori, între care publicul nu joacă un rol secundar. De bună seamă, melomanul primelor decenii ale acestui veac a contribuit la atestarea cîntăreților și virtuozilor instrumentiști autohtoni, venind să-i cunoască, să-i aplaude, să-i susțină. Dat fiind că fără suporteri nu e de conceput o personalitate, este lesne de înțeles ce eforturi s-au canalizat înspre atragerea publicului la marea muzică. Rezultatele au fost satisfăcătoare, cu toate fluctuațiile ce le prezenta acest auditoriu și mai ales eterogenitatea lui. Cu timpul, s-au format auditori cu preferințe constante, unul era publicul de operă, altul cel de operetă, cel amator de concert simfonic sau coral . . . Enescu a contribuit enorm la ridicarea nivelului estetic al publicului român, nu numai printr-o interpretare aleasă, ci și prin abordarea unor creații mai elevate și prin conceperea unor cicluri de concerte axate pe o anumită undă istorică, stilistică sau de gen.

Adeseori publicul, componența și preferințele sale au constituit obiectul unor subtile observații, înregistrîndu-se maturizarea sa treptată. „A recunoaște superioritatea muzicii clasice, serioase, scria R. Orchiș în 1911, asupra celei de cafenea, este un formidabil pas înspre «mai bine» în viața noastră muzicală și a asculta două ore în evlavie, este orișicum un sacrificiu demn de admirație.“[1]

Au fost însă sesizate și aspecte care diferențiau publicul, nu numai pe considerente muzicale. Potrivit cronicarului anonim al revistei *Arta muzicală*, bănuim H. Göring, se deosebeau patru categorii în publicul care frecventa concertele din Sala Ateneului, în 1913. Prima cuprinde iubitorii avizați și sinceri ai muzicii; ei „pricep“ muzica în mod fundamental, fac audiții și lectură

[1] Orchiș, R. *Simfonicul de duminecă*. În: *Rampa*, I, 26, București, 16 noiembrie 1911, p. 3.

muzicală acasă, studiază cu asiduitate partitura și nu lipsesc de la concertele simfonice sau de la cele date de „talente reale". A doua o constituie publicul snob, din înalta societate, care frecventează cu regularitate concertele, însă ... „preocuparea lor este aceea de a fi trecuți pe lista invitaților, a cronicilor «High-life»; plătind fără să murmure cele mai ridicate prețuri de participare, cu convingerea că și-au făcut datoria față de regulele impuse de societatea căreia aparțin." Se cuvine completat că intrase în obișnuința lui Carmen Sylva și a anturajului ei de a fi prezentă la manifestările de la Ateneu. Aceasta avea darul să atragă și mai mult un anumit public, probabil cel care dorea să fie văzut. A treia categorie nu se depărtează prea mult de cea abia schițată, deoarece vin tot de dragul de a fi prezenți fizic la concert, cu deosebirea că nu plăteau biletul, beneficiind de invitații: amicii impresarului, concertistului, protectori, rude, publiciști, pseudoartiști ... A patra, muzicienii, oamenii de specialitate, studenții conservatoarelor ... care vor să-și completeze educația muzicală"[1].

Pentru G. Marius, criticul *Rampei*, exista un public de instinct, care se dăruia muzicii, ascultînd-o cu plăcere și „pipercriticînd", adică acea categorie căreia nimic nu-i era pe plac, găsind cu lumînarea motive de insatisfacție[2].

Grigore Ventura, preocupat și el de atitudinea melomanilor față de muzică, în special față de creația și arta interpretativă românească, deosebea două atitudini: xenofobia și xenofilia. În primul caz, se manifesta o prea mare încredere în muzica românească în general, pe cînd în al doilea, încrederea era absentă. Pe de o parte, vizà șovinismul, pe de alta, străinismul, care a făcut mult rău artelor noastre[3]. Ambele fațete ale problemei aduceau prejudicii muzicii românești, pentru că se putea nega necesitatea rulării unui schimb activ de valori componistice și interpretative aparținînd culturilor străine, socotindu-se că ne putem mulțumi cu ceea ce avem, deoarece ar fi mai valoros și, totodată, ce poate fi condamnabil în a-ți susține arta indigenă? La polul opus, scepticismul total față de muzica românească, minimalizînd-o la toate capitolele. Această optică a acționat destul de puternic, legînd cu lanțurile neîncrederii muzica românească, ducînd la situația destul de frecventă în care se putea consacra un compozitor sau interpret numai dacă venea cu o impresionantă carte de vizită din afară. Recunoașterea românilor se producea în cele mai multe cazuri după ce laurii internaționali erau notorii. Cu cît aprecierea străinătății era mai favorabilă, cu atît creștea și succesul în țară. Tristă realitate, dar ea începe să se diminueze către anul 1920, dovadă maturizarea publicului care devenise un bun cunoscător al autenticelor talente. În consecință, le descoperă și le consacră singur, nemaiavînd nevoie de confirmarea străinătății. Progresul în această direcție, schimbările înaintau lent dar ireversibil.

Direct proporțional, cu intensificarea pulsului vieții muzicale se face simțită și diferențierea între arta profesionistă și cea a amatorilor, admirabil sur-

---

[1] *Mișcarea muzicală*. În: *Arta muzicală*, București, I, 2, noiembrie 1911, p. 5.

[2] Marius, G. *Publicul concertelor noastre*. În: *Rampa*, II, 456, București, 13 aprilie 1913, p. 2.

[3] Ventura, Grigore. *Străinismul nostru*. În: *Revista idealistă*, I, tom II, București, iunie 1903, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

prinsă de M. Mărgăritescu. La întrebarea: care e hotarul ce desparte pe amatorul luminat de profesionist, răspunde: „profesionistul, cred eu, e acela care trăiește din muzică, pe cînd amatorul, e acela care nu poate trăi fără muzică[1]". Fără îndoială, amatorul e avantajat, deoarece cîntă ori ascultă doar ceea ce-i place, în timp ce profesionistul cîntă ceea ce i se impune . . .

În trecut, muzicienii de meserie nu aveau pregătire corespunzătoare, arta lor nefiind cu mult deasupra artei celor care o făceau din plăcere. Crescînd exigențele, muzicienii de profesie nu mai sînt acceptați fără studii, adică fără o pregătire superioară. Se ajunge astfel la situația în care a fi profesionist însemna a dispune de un orizont cultural dublat de o tehnică specifică domeniului ales. Diferențierea nu înseamnă și prăpastie, deoarece de multe ori nivelul ridicat al unui dirijor care conduce un cor se repercutează pozitiv asupra calității artistice a respectivului ansamblu. Iar contactul dintre arta profesionistă și arta amatoare nu a avut rostul să coboare stacheta, ci s-o ridice, în sensul că atunci cînd corala „Carmen", tipică pentru arta de amatori, a colaborat cu orchestra simfonică sub bagheta lui Enescu, interpretînd *Damnațiunea lui Faust*, în mod cert valoarea artistică a artei lor era la nivel ridicat, profesionist. Desigur, corala „Carmen" era una din excepțiile regulei, nu prea multe coruri aveau în fruntea lor muzicieni de talia lui Kiriac. Adevărul este că viața muzicală nu-și afirmă cota valorică prin arta amatorilor, oricît de bine ar fi făcută, ci prin arta profesionistă.

Numai că sfera muzicii este atît de cuprinzătoare, încît relevă genuri, domenii unde amatorul nu poate fi întrecut. Întotdeauna un lăutar cunoaște mai bine stilurile de interpretare și genurile specifice muzicii populare decît un violonist cu studii superioare. Desigur, sînt și excepții. Studiile superioare la conservator l-au făcut pe Grigoraș Dinicu — de fapt tot un profesionist al genului — să fie neîntrecut în arta lui; dar avea rivali puternici pe Cristache Ciolac, apreciat de Enescu, și Nicolae Buică. Finalmente, arta profesionistă și amatoare au acționat în aceeași direcție, propunîndu-și răspîndirea muzicii, înnobilarea sufletelor și slujirea creației autohtone.

Deși ne aflăm în epoca primelor înregistrări sonore, discul devenind o formă, mai mult sau mai puțin ideală de consacrare a artei interpretative, deși interpreții noștri, în țară sau peste hotare, au imprimat, se menține încă adevărul că arta interpretativă își pierde forța în timp, documentele, discurile, cu imperfecțiunile inerente începutului, cronicile, amintirile, memoriile oricît ar fi de fidele, nu reușesc decît în parte să ne transmită specificitatea ei, datorată amprentei particulare a marilor personalități. Sîntem în situația de a oferi, pe baza reconstituirii unor mărturii, doar în parte, fizionomia caracteristică stilului de interpretare personal și ceva mai aproape de adevăr, activitatea principalelor instituții, colective artistice. Desigur, nu vom intra în amănunte, mai ales cînd este vorba de ansambluri neprofesioniste ori privitoare la viața muzicală a diferitelor localități. Incontestabil, a fost mai bogată decît apare în aceste pagini. Ținta noastră urmărește să surprindă liniile mari, momentele definitorii pentru evidențierea specificității, esenței artei noastre interpretative, cu plusurile și minusurile sale. Nu vom omite însă

[1] Mărgăritescu, M. *Al XVII-lea concert al Asociațiunii muzicale române*. În: *Flacăra*, I, 13, București, 7 ian. 1912, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

marile compartimente constituite în capitole: concertele simfonice, concertele şi recitalurile de cameră, manifestările reuniunilor şi coralelor, muzica de fanfară şi spectacolele lirico-teatrale, cu cortegiul lor variat: operă, balet, operetă şi revistă. În plus, la fiecare capitol vor fi inserate informaţii cheie privitoare la prezenţa artei interpretative româneşti, în străinătate, deoarece perioada corespunde momentului expansiunii fenomenului interpretativ din România.

CONCERTELE SIMFONICE

FILARMONICA DIN BUCUREŞTI DIRIJATĂ DE EDUARD WACHMANN

La Bucureşti, Wachmann, Dinicu şi Georgescu sînt trei nume de rezonanţă pentru mişcarea simfonică, pentru ridicarea mărcii artei interpretative româneşti. Li se alătură numele lui Enescu, dirijor de vocaţie, deosebindu-se de ceilalţi prin concertele sale sporadice cu orchestra, avînd însă avantajul că acoperă întreaga perioadă, în timp ce ceilalţi, cu rol de gazdă, au funcţionat pe etape. Cu toţii au fost animaţi de un ideal comun — înălţarea simfonicelor pe culmile artei, propulsarea gustului muzical şi suscitarea creaţiei româneşti.

Eduard Wachmann, în fruntea Societăţii filarmonice, organiza stagiuni anuale, de şase-şapte concerte, care aveau loc în primele luni ale anului. Evenimentul stagiunii din 1898, cum am mai spus, l-a marcat prima audiţie a *Poemei Române* de George Enescu, care a adus în viaţa orchestrei două noutăţi, adevărate premiere[1]: cedarea baghetei după un monopol absolut de trei decenii, unui alt dirijor — lui George Enescu (e drept, numai pentru a conduce *Poema Română*) şi înscrierea unei compoziţii semnată de un român! Impresia a fost puternică, iar răsunetul în presă, pe măsura evenimentului. Nu vom recurge, pentru confirmarea celor afirmate, decît la o cronică din *România Muzicală*, care înfăţişează caracterul insolit al evenimentului şi schimbarea concepţiei lui Wachmann: . . . „Cu ocaziunea acestui concert s-a produs un eveniment extraordinar . . . E vorba de producţiunea unei compoziţiuni lucrată de un român şi executată în concertele simfonice — pretinse inaccesibile compoziţiunilor moderne — ale dlui Eduard Wachmann . . . Într-adevăr, dl Wachmann a mai fost solicitat şi de alţi compozitori români, cunoscuţi prin lucrările lor de valoare, ca să li se cînte compoziţiunile în concertele simfonice, dar dsa a refuzat zicînd că nu execută la concertele sale decît numai bucăţi de autori clasici!“[2]. Iată, aşadar, concepţia care a frînt aripile atîtor compozitori români precursori. Enescu a infirmat-o, bineînţeles, după ce Parisul îl aplau-

[1] O excepţie parţială totuşi există. La 3 martie 1893, Eduard Wachmann a dirijat un concert în care figurau cîteva compoziţii de Constantin Dimitrescu. Cum concertul orchestral şi coral a avut loc în cadrul manifestărilor Societăţii *Liedertafel*, el nu se poate înscrie în activitatea Filarmonicii. Orchestra şi dirijorul ei au cîntat din muzica românească.

[2] Dom Remi. (Roşca, I.) *Cronica muzicală*. În: *România Muzicală*, IX, 6, Bucureşti, 15 martie 1898, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

dase. Programîndu-l, înseamnă că aplauzele francezilor le-a auzit Wachmann și a reținut că Enescu, foarte tînărul Enescu, devenise deja clasic!

Nu este lipsit de interes să mai observăm că Wachmann nu și-a modificat prea mult poziția, am numi-o retrogradă, față de compozitorii noștri, deoarece, pînă la retragerea sa definitivă din fruntea orchestrei bucureștene (1906), nu a știut de nici un alt compozitor român în afara lui Enescu, pe care-l

Eduard Wachmann

mai programează în 1900 cu *Poema Română* și *Fantezia pentru pian și orchestră* și *Fantezia pastorală*, în 1903 cu *Suita I pentru orchestră* și *Rapsodiile Române*, *2 Intermedii pentru instrumente cu coarde*, dar întotdeauna compozitorul își dirija lucrările.

Programele simfonicelor erau variate, axîndu-se prioritar pe creația lui Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Wagner, Massenet, Saint-Saëns. Treptat,

Scanned with OKEN Scanner

orientarea repertoriului începe să încline mai mult în favoarea muzicii franceze. Aproape nu era concert în care să nu figureze o piesă de Wagner, ceea ce, să recunoaştem, era un fenomen îmbucurător, deoarece muzica unuia dintre cei mai pregnanţi autori răsuna frecvent în Sala Ateneului. Într-un anume fel, masiva prezenţă wagneriană în simfonicele bucureştene poate fi luată drept un barometru al gustului muzical, al progresului cultural. Ca exponent principal al asociaţiei *Wagner Verein* din România, care a dăinuit pînă în 1898, avînd printre membrii săi personalităţile muzicii noastre, Ed. Wachmann s-a străduit să difuzeze cît mai mult muzica compozitorului german, aflat în mare vogă.

Nu era prea îndepărtată vremea cînd N. Filimon asistase la reprezentarea operei *Lohengrin* şi scrisese într-aşa fel, încît lăsase să se întrevadă că muzica sa pare grea, complicată pentru receptivitatea unui meloman de pe malurile Dîmboviţei. De asemenea, trecuseră abia două decenii de cînd, în *Lyra Română*, se scria despre Wagner într-o manieră care lasă să se întrevadă că va trece mult timp pînă va fi înţeles: „E un simfonist de prima ordine în înţelesul tecnic. Nu-i nici un instrument din care să nu ştie trage partea cea mai dibace, dar îi lipseşte gustul. Armonia proporţiilor îi este necunoscută; inspiraţia e rebelă sforţărilor sale şi cînd găseşte cîte o cugetare melodică . . .

A mers admirarea şi curtenirea pînă a-i ridica un teatru de piatră pentru muzica sa de carton."[1]

Ed. Wachmann îi alcătuia astfel programele încît să suscite interesul unui auditoriu eterogen, cu diferite nivele de iniţiere muzicală. Receptivitatea publicului era o chezăşie a interesului faţă de concerte. „Aici la Bucureşti, nota Iosif Vulcan într-o corespondenţă inserată în *Familia*, cel puţin muzica pare că este o excepţie în ceea ce priveşte răceala publicului, căci atît concertele simfonice cît şi concertele celebrităţilor sunt susţinute foarte călduros"[2].

Lungimea programelor părea să fie o calitate, devreme ce se realiza frecvent, neputînd evita un caracter stilistic mozaicat, ce alătura o simfonie dintr-o epocă şi miniaturi mai puţin semnificative din alta. Pentru exemplificare, două modele. Mai întîi concertul din 1 martie 1898, bine articulat: Grieg — *Uvertura „Toamna"*, Beethoven — *Simfonia a VII-a în la major*, Wagner — *Marş funebru din Götterdämmerung*, Bach — *Toccata pentru orgă în fa major*, G. Enescu — *Poema Română*. Şi iată un program eterogen, concertul din ziua de 18 februarie 1901, solist Mihail Sicard: Schumann — *Uvertura „Manfred"*, Wieniawski — *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră*, Wagner — *Introducere la actul III din opera Lohengrin*, Ceaikovski — *Serenada melancolică*, Naschez — *Dans ţigănesc*, Beethoven — *Simfonia a VII-a în la major*. Se întîlnesc şi excepţii, în concertul din 5 martie 1906, s-a programat numai *Simfonia fantastică* de Berlioz. Din 1904, se introduce tipul

---

[1] * * * *Wagner*. În: *Lyra Română*, II, 35, Bucureşti, 1880, p. 285.

[2] Vulcan, I. *De la Bucureşti*. În: *Familia*, XXXIV, 11, Oradea, 15 martie 1898. În altă parte, *Familia*, XXXV, 16, 18 aprilie 1899, p. 190 scria: „Cine vrea să cunoască societatea bucureşteană, nicăiri n-are ocazia mai bună a face acest lucru decît la concertele simfonice". Apud: Staicovici, Ianca. *Iosif Vulcan. Cronici*. Buc,, 1979, Edit. muzicală, p. 154. De menţionat că la Ateneu concertele începeau la orele 14 şi se terminau la 16,30.

Scanned with OKEN Scanner

concertului festival, întregul program era consacrat unui compozitor, Berlioz, Haydn, Wagner, Beethoven, Mozart[1].

Wachmann a urmărit asigurarea unui repertoriu contemporan, și în acest sens prospecta viața muzicală franceză, austriacă, germană, rusă, cehoslovacă, citea revistele muzicale, întreținea legături personale cu dirijori, soliști. Include nume de compozitori: Massenet, Chabrier, Dubois, Lalo, Widor. Dar César Franck e introdus în program abia în 1902, iar Debussy, deloc. Chiar și o partitură de Liszt, *Preludiile*, s-a cîntat abia în aprilie 1902. Muzicienii ruși și cehi se cîntă după 1898: Ceaikovski, Glinka, Rimski-Korsakov, Smetana, Dvorak. Destul de des figurează Grieg. Se poate conchide că, inclusiv pînă în 1904, concertele lui Wachmann erau relativ bogate, dar nu se axau decît într-o foarte mică măsură pe creația contemporană. Ultimele două stagiuni vor marca o schimbare, cum se va vedea mai tîrziu.

Soliștii la care apela Ed. Wachmann erau puțini la număr, nu în toate concertele, și nu recurgea decît arareori la nume de peste hotare. Colaborările făcute cu soliști bucureșteni: G. Enescu, Valeria Pohl, C. Flesch, Th. Fuchs, Caterina Theodori, Florica Solacoglu, Zina de Nori. Elodia Coandă, Bessie Ionescu, R. Malchner. Maria Asan, I. Băjenaru, D. Teodorescu, D. Popovici-Bayreuth, Gr. Alexiu. Nume străine: M. Schott Mohr, Henri Marteau, Mihail de Sicard, Max Pauer, I. Friedmann, Ida Kortsak, A. Umling[2]. Nu se poate spune că n-a încurajat soliștii români, dar numărul acestora este redus; existau pianiști și violoniști a căror aspirație să cînte la Ateneu cu orchestra nu s-a împlinit niciodată. Wachmann, care obținuse în 1876 calitatea de român[3], acuzat nu o dată de germanofobism, nu reușea să se desprindă de cercul său, favorizîndu-i pe o serie de instrumentiști străini, mulți angajați de el însuși la Viena. Neîndoios, Ed. Wachmann a favorizat muzicieni stabiliți la noi: C. Flesch, Eduard Hübsch, Max Loewinger, Valeria Pohl, Rudolf Malchner, Theodor Fuchs, Hans Hoerath.

Inamiciția contra lui Wachmann s-a manifestat cu virulență pînă prin 1900, după care se atenuează, iar presa, care altădată nu scăpa nici o ocazie să-l critice cu asprime, începe să-și îndulcească vorbele, schimbîndu-și radical atitudinea. Probabil că a contribuit la această schimbare manevra lui Ed. Wachmann de a-i oferi lui C. M. Cordoneanu ore la clasa de flaut de la Conservator. În tot cazul, în martie 1902, *România Muzicală* aduce dirijorului Societății filarmonice elogii pentru meritele sale incontestabile în organizarea concertelor simfonice care ... „de un șir îndelungat de ani au contribuit la a rafina gustul muzical al publicului bucureștean, și dacă publicul simte acum la noi un interes mai viu, pentru o muzică mai bună și mai nobilă, se datorește mai întîi de toate acestor concerte“[4].

Asemenea manifestări care sînt ... „baza culturei muzicale a capitalei“ trebuiesc sprijinite deoarece comportă numeroase cheltuieli materiale. Wachmann adeseori suporta din buzunar diferite speze, numai pentru ca renumele

---

[1] Cosma, Viorel, *Filarmonica George Enescu din București. 1868—1968*. București, 1968, p. 104—109.

[2] Cosma, Viorel. Idem, ibidem.

[3] Constantinescu, R. *Wachmann*. *Op. cit.*, p. 58.

[4] Emp. *Concertele simfonice*. În: *România Muzicală*, XIII, 6—7, București, 15 martie 1902, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

său şi al formaţiei să se menţină. Recunoaşterea meritelor nu echivala cu escamotarea lipsurilor. În afara unor observaţii tehnice strict profesionale, i se recomanda împrospătarea repertoriului, introducerea creaţiei compozitorilor „de actualitate", în mod expres a lui Richard Strauss, motivîndu-se cu argumente irefutabile. „Richard Strauss este compozitorul cel mai modern care se poate închipui, adesea foarte fad, dar pururea interesant, pururea nou, niciodată repetîndu-se. Am menţionat — scria cronicarul care se ascundea sub pseudonimul *Emp* — pe Richard Strauss numai ca exemplu, dar există atîţi compozitori moderni, merituoşi, demni de a fi ascultaţi. Dl Wachmann pare condus de principiul de a ne oferi numai acea muzică ce trece totdeauna şi pretutindeni de frumoasă şi clasică. Dar atunci concertele simfonice încetează de a mai fi o instituţiune culturală în înţelesul cel mai larg al cuvîntului."[1]

Neprogramarea creaţiei româneşti era de asemenea, aspru sancţionată . . . „De cînd urmăresc concertele simfonice, n-am văzut niciodată (exceptînd *Poemul Românesc* — *Poema Română* — n.n. — al dlui George Enescu . . .) executîndu-se o pagină de un român şi cu toate acestea, cunosc lucruri foarte interesante de dnii Eduard Caudella şi George Ştephănescu (pentru a nu cita decît pe aceşti doi valoroşi veterani), care ar putea face figură bună alături de drăgălaşele inspiraţiuni din *Sylvia* sau *Coppelia* de Delibes"[2].

Sărbătorirea, în 1903, 2 martie, a celui de-al 150-lea concert al orchestrei Societăţii Filarmonica Română, în programul căruia s-au cîntat: Beethoven — *Simfonia a VI-a*, Mendelssohn-Bartholdy — *Concertul pentru vioară şi orchestră*, cu Enescu solist, G. Enescu — *2 Intermedii pentru coarde* şi *Rapsodiile Române*, a prilejuit lui Grigore Ventura să-l elogieze pe Ed. Wachmann . . . „un singur om a realizat prin voinţa sa stăruitoare aceia ce ar fi trebuit să facă o societate întreagă"[3].

Satisfacţia criticului că Bucureştiul dispune de o orchestră simfonică închegată, o exprimă invocînd întîlnirea lui N. Filimon cu R. Wagner, care s-a interesat dacă avem o orchestră, replicînd: „Astăzi aş voi ca Richard Wagner să poată asista la un concert simfonic în palatul Ateneului; el ar vedea o orchestră de 80 instrumentişti, care execută toate capetele de operă ale muzicii instrumentale într-un mod care ar face onoare oricărei capitale mari a Europei"[4]. Nu scapă ocazia să lanseze ideea înfiinţării unei orchestre stabile, care. . . „ar permite să creem şi concerte mai populare şi mai ieftine cari ar vulgariza muzica bună şi ar favoriza ivirea unor compozitori naţionali"[5].

Cronicarul muzical ce semnează cu E.P. îl apără pe Wachmann, atacat de o parte a presei, polemizînd într-o manieră care cere depunerea armelor, justificîndu-şi atitudinea înţelegătoare, de acum, faţă de tonul acid de altădată, încheind într-un ton luminos: „. . . felicităm pe Dl Wachmann din toată inima

---

[1] Idem, p. 43.

[2] Mărgăritescu, M. *Musica la noi, II.* În: *Gazeta Artelor*, I, 6, Bucureşti, 1 decembrie 1902, p. 3.

[3] Ventura, Grigore. *Concertele simfonice.* În: *Revista idealistă*, I, t. I, 2, Bucureşti, 1 aprilie 1903, p. 372.

[4] Idem, p. 369.

[5] Idem, p. 372, La p. 370—371 Gr. Ventura prezintă statistic compozitorii cîntaţi.

Scanned with OKEN Scanner

și-i mulțumim, în interesul comun, de tot ce-a făcut pentru cultivarea gustului muzical al publicului bucureștean și răspîndirea muzicei în capitală prin concertele simfonice"[1].

Concertele Societății filarmonice nu deținea monopolul absolut asupra vieții simfonice bucureștene. În 1899, Rudolf Peters reia inițiativa organizării unei orchestre cu care susținuse vara (în grădina Grand Hotel du Boulevard) un ciclu de concerte populare foarte gustate. Anul următor, flautistul C. Simentiștii capitalei, dornici de angajamente, arătînd avantajele unei asemenea întreprinderi: procură publicului mijlocul de a avea o seară plăcută, distrăgîndu-i de la petreceri și, de ce nu, evidențiind talente muzicale.[2] La 9 octombrie 1902, la București a concertat, datorită impresarului A. Cohen, orchestra lui J. Strauss, compusă din 42 executanți[3]. Orchestra Teatrului Național, sub bagheta lui Constntin Dimitrescu, invita publicul la concerte simfonice populare în iunie, la grădina Oteteleșeanu[4]. Vor preconiza concerte populare în toamna 1903 R. Novacek și Emil Waterstrat.[5]

Publicul prețuia concertele simfonice, fapt constatat de I. Vulcan ... „la București cultura muzicală se află la un nivel înalt. Rar oraș unde să se dea atîtea concerte ca și aici... Splendida sală a Ateneului totdeauna este înțesată de lume."[6]

Cu instrumentiști bucureșteni, violoncelistul Dimitrie Dinicu, angajat de Eforia Spitalelor Civile, formează o orchestră compusă din 35 de instrumentiști care concertează vara la Sinaia, în 1903. Orchestra susținea în parc, de trei ori pe săptămînă, un repertoriu de promenadă: uverturi, părți din suite, dansuri. Concertele orchestrei alternau cu concertele fanfarei lui Kratochvill. O dată pe săptămînă, în sala Cazinoului, D. Dinicu cu orchestra interpreta un concert simfonic.

S-a afirmat în acest fel acela care s-a postat în fața lui Wachmann, devenindu-i un potențial rival, succesor. De altfel, se pare că veteranul baghetei românești începuse să-și dea seama că, la cei șaizeci și opt ani, îi sosise momentul găsirii unui continuator. Se gîndise la Enescu, dar acesta avea alte planuri. Concertele de promenadă și nu numai, de la Sinaia, îi produseseră revelația persoanei capabile să mențină viguroasă orchestra, ba chiar s-o propulseze mai sus. Cu toate acestea, Wachmann nu era dispus să cedeze. Se ambiționează și mai mult, acordînd mai mare atenție calității execuției stagiunii de concerte de la începutul anului 1904. Se produc însă unele modificări acceptate de veteranul baghetei cu o oarecare reținere, dar se străduia să nu se

---

[1] P. E. *Concertele simfonice*. În: *România Muzicală*, XIII, 7—8, București, 1—15 apr. 1903, p. 53.

[2] Cordoneanu, C. M. *Concertele populare*. În: *România Muzicală*, XI, 3, București, 1 februarie 1900, p. 23.

[3] *Cronica spectacolelor* În: *România Muzicală*, XVIII, 17, București, 15 octombrie 1902, p. 132.

[4] *Știri din țară*. În: *România Muzicală*, XIII, 10, București, 15 mai 1903, p. 80.

[5] Lenaro. *Concertele populare*. În: *România Muzicală*, XIII, 17—18, București, 15 octombrie — 1 noiembrie, 1903, p. 134.

[6] Vulcan, I. *De la București*. În: *Familia*, XXXIX, 14, București, 6 aprilie 1903, p. 165; cf. Staicovici, Ianca. *Iosif Vulcan, Cronici*. *Op. cit.*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

trădeze. Administrarea concertelor trece în grija unui comitet alcătuit din orchestranți cu care Wachmann promite să colaboreze. În fruntea comitetului era I. Korbus . . . „sluga plecată pe vremuri", cum îl descrie J. Movilă[1]. Comitetul intenționase să-l invite pe Enescu în fruntea orchestrei.

Aparent dezinteresat, Wachmann pune la dispoziția comitetului partiturile sale[2]. Pentru a mai beneficia de simpatia iubitorilor de muzică, Wachmann încearcă să facă din cel de al 160-lea concert al său (4 aprilie 1904) un festival Beethoven, avînd soliști pe Caterina Theodori — o veche colaboratoare a sa încă din 1886, un prilej de sărbătorire[3]. Era însă ultimul concert al unui lung șir de stagiuni monopolizate de Wachmann. Dinicu se ridica amenințător. De altfel, de cîteva luni, o parte a presei lansase o campanie ce viza ieșirea la pensie a lui Wachmann. J. Movilă scria pe un ton insidios . . . „toată lumea a început să se convingă, că d-sa a fost *piază rea* pentru mișcarea muzicală de la noi în special pentru conservator; toți sunt de aceeași părere și anume că d. Wachmann *merită* să fie scos la pensie"[4]. Ba și colaborările lui Enescu erau privite de către același cronicar drept manevre spre a-și salva reputația compromisă. . .[5]. Nici M. Mărgăritescu, un critic obiectiv și pertinent, nu-și poate ascunde lipsa de entuziasm față de arta lui dirijorală. „Negreșit — scria el — d. Wachmann n-are însușirile adevăratului șef de orchestră: arta sa de a dirija e lipsită de personalitate, de avînt și poate chiar de autoritate. Trebuie să luăm însă pe fiecare cum e, și la vîrsta d-sale i-ar fi cu neputință să-și schimbe temperamentul"[6].

D. Dinicu reia concertele la Sinaia — la unul cîntă și Enescu—, care alternau cu concerte de fanfară conduse de Kratochvill, și rezultatele obținute îl impun, ceea ce îi facilitează organizarea unui ciclu de patru concerte în noiembrie-decembrie 1904 la Ateneu, denumite populare, date de orchestra *Societatea Filarmonică română* sau *Noua filarmonică română*, titulatură sugestivă, pentru spiritul de frondă la adresa lui Wachmann, menită să promoveze „gustul muzicii bune". Programele nu se remarcau printr-o concepție aparte și nici prin compozitori sau titluri inedite, excepție doar transcripția lui Mottl a două *Suite de balet* de Rameau și, respectiv, Gluck. În rest: Beethoven, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Grétry, Wagner, Franck, H. Wolf. O altă excepție, poemul simfonic *Ziua* (*Il giorno*) de Al. Castaldi, la pupitru compozitorul, după moda instaurată de Wachmann, al doilea compozitor român inclus în seria concertelor simfonice, după Enescu. Castaldi devenise o autoritate și muzica lui promitea să releve tendințe de modernizare. Succesul a fost

---

[1] Movilă, J. D. *Eduard Wachmann la stăpîn sau Concertele simfonice pe dric.* În: *Gazeta Artelor*, II, seria II, 39—40, București, 15—30 martie 1904, p. 8.

[2] * * * *Concertele simfonice.* În: *România Musicală*, XIV, 5, București, 1 martie 1904, p. 31.

[3] Aur. *Concertele simfonice.* În: *România Musicală*, XIV, 9, București, 1 mai 1904, p. 63.

[4] Movilă, Juarez. *Scrisoarea D-nei Wachmann.* În: *Gazeta Artelor*, I, 11, București, 12 ianuarie 1903, p. 1.

[5] Movilă, J. D. *Wachmann sub tutelă.* În: *Gazeta Artelor*, I, 17, București, 23 februarie, p. 1.

[6] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală.* Quartetul Carmen Sylva — reprezentația de retragere a Elenei Teodorini — Concertele simfonice . . . În: *Revista idealistă*, II, Tom. V, 2, București, 15 aprilie 1904, p. 535.

Scanned with OKEN Scanner

încurajator, iar concertele lui Dinicu ofereau speranța că șefia orchestrei bucureștene poate trece în mîinile unui muzician mai tînăr. Ministerul Instrucțiunii Publice se angajează să-l sprijine din punct de vedere financiar.[1] Criticii nu au avut suficiente argumente artistice să se entuziasmeze de noul dirijor apărut la orizont, se întreabă dacă va fi la înălțime, dar în cele din urmă trebuiau să-l susțină deoarece, oricum, era altceva decît Wachmann... și orchestranții, întruniți sub o direcțiune statornică, ei vor progresa și vor fi în stare de a ne da interpretări demne de o capitală civilizată"[2].

M. Cohen Lînariu care, asistînd la concertele lui Dinicu, avea senzația că... „suntem în mers spre a deveni și noi o țară muzicală", recomanda muzică bună... „muzică înaltă pentru toate păturile sociale, mijlocul de a-ți înălța sufletul prin artă"[3].

M. Mărgăritescu îi sugerează tînărului dirijor să-și intituleze orchestra *Societatea filarmonică Eduard Wachmann*, sau, mai simplu, *Concerte Eduard Wachmann*, în cinstea predecesorului său[4], după concertele fondate de Lamoureux. Va reveni asupra acestei idei și mai tîrziu[5].

Nu este un secret că și la noi concertele simfonice necesitau însemnate cheltuieli, venitul realizat din încasări era cu mult inferior efortului financiar susținut de Wachmann și de unele cercuri care iubeau muzica. În repetate rînduri se cerea subvenția statului sau a municipalității, ceea ce ar fi permis prezentarea unui număr mai mare de concerte, repetiții mai numeroase și, implicit, calitate artistică superioară.

Alertat de apariția lui Dinicu, stimulat și ambiționat, Eduard Wachmann concepe seria concertelor sale, din primăvara anului 1905, într-așa fel încît să demonstreze că încă nu s-a spus ultimul cuvînt și că poate fi la înălțime. Pentru aceasta, alături de piese acreditate de către publicul bucureștean, introduce prime audiții, partituri la care se gîndise de mult, dar crezuse că nu vor avea priză. Astfel, oferă *Simfonia nr. 3 în re minor* de Bruckner, *Sheherazada* de Rimski-Korsakov și *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss.

Simfonia lui Bruckner e primită cu căldură, deși considerată dificilă... „D'o inspirație nobilă și serioasă, scrisă cu o artă din cele mai rafinate, e puțin accesibilă unui public nepregătit"... Interpretarea orchestrei a păcătuit prin lipsa echilibrului sonorităților. *Sheherazada* are o primire mai favorabilă... „de o culoare poetică admirabilă, o atmosferă muzicală de legendă și de poveste, scrisă cu arta cea mai rafinată, și care scoate din paleta orchestrală tot ce ar putea da..."[6].

---

[1] Mărgăritescu, M. *Concertele Societății filarmonice române*... În: *Revista Idealistă*, III, Tom 1, București, ianuarie 1905, p. 108.

[2] Mărgăritescu, M. Idem, p. 108.

[3] Cohen-Lînariu, M. *Cronica muzicală. Al 2-lea concert simfonic sub conducerea D-lui Dinicu*. În: *Universul*, XXII, 338, 8 dec. 1904, p. 2; cf. Rădăcineanu, Gabriela. M. Cohen-Lînariu. *Cronici muzicale*. Ex. dactilografiat.

[4] Mărgăritescu, M. Idem, p. 113.

[5] Mărgăritescu, M. *Intîiul concert simfonic al orchestrei ministeriale*. În: *Flacăra*, II, 2, București, 27 oct. 1912, p. 16.

[6] *Cronica. Concerte*. În: *Revista muzicală și teatrală*, I, 7, București, aprilie, 1905, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, mai de mult se gîndea Wachmann să-l prezinte pe R. Strauss; auzise cu mai bine de zece ani poemul *Till Eulenspiegel* în interpretarea lui A. Nikisch, dar ezitase...[1] Acum însă, cînd și presa îi sugerase acest autor și trebuia recîștigat publicul care-și împărțea preferințele între el și Dinicu, se impuneau formule noi, partituri șocante, de senzație. Or, *Moarte și transfigurație* era foarte potrivită pentru așa ceva și, într-adevăr, Wachmann cîștigase su-

Mauriciu Cohen-Lînariu

fragiile publicului, bineînțeles, cu mari sacrificii materiale. „Nu cred—scria în *Revista muzicală și teatrală*, ca toți auditorii să fi înțeles pe deplin intențiile autorului... sala întreagă însă a fost subjugată de noblețea inspirațiunei acestei, într-adevăr mărețe pagini, de măiestria instrumentației, de pasionata ei sinceritate."[2]

[1] Constantinescu, Radu. *Wachmann. Op. cit.*, p. 74.

[2] *Cronica. Concerte.* În: *Revista muzicală și teatrală*, I, 8, București, 1905, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

Din păcate, nici acum programele nu par prea riguroase, menținînd încărcătura lor eterogenă de altădată. Dorința de a satisface cele mai variate gusturi simfonice nu era de natură să confere omogenitatea concepției repertoriale.[1]

Concertele *Societății filarmonice* nu sînt singurele manifestări simfonice la București. Se organizau, e drept rar, diferite concerte ocazionale, ca de pildă cel prilejuit de *Expoziția Societății Agrariene*, dirijat de G. Ștephănescu în ianuarie 1905, cu lucrări proprii: *Uvertura Națională* (care a avut prima audiție, deși a fost compusă în 1876!!!). S-au executat și horele-poeme simfonice *La munte* și *În alte timpuri*. În loc ca partiturile lui Ștephănescu să fi fost înscrise pe agenda concertelor Societății Filarmonice, ele au răsunat datorită concertului din cadrul Expoziției Societății Agrariene. Nu era oare tristă această situație?

Cronicarul *Revistei Muzicale și Teatrale* (nr. 5, 1905, p. 75) se întreabă pe bună dreptate „... După cum danțurile norvegiene de Grieg ori cele slave de Dvorak își au locul în concertele de orchestre străine, de ce danțurile noastre, cînd sunt tratate de un muzicant dibaci ca d. Ștephănescu, să nu li se fi făcut pîn-acum un loc în concertele de orchestră din țară?"

Ultima stagiune deținută de Ed. Wachmann a avut loc în februarie-martie 1906 cu șase concerte de ținută, cu programe curente, în primă audiție doar *Simfonia fantastică* de Berlioz (5 martie), reluată (la 19 martie), dovadă succesul într-un program care mai oferea lucrări de Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy și Bizet. Cîntecul de lebădă, ultimul concert al lui Wachmann a fost un amplu festival Mozart, la care se pare că s-ar fi dorit participarea lui Castaldi ca solist la mandolină, dar acesta nu mai accepta o asemenea postură, instrumentul i se părea acum „banal"[2]. Ed. Wachmann nu-și închipuia că părăsește definitiv podiumul, privind încrezător înainte, la un ciclu de douăsprezece concerte populare, pentru care înaintase demersuri la Minister ... Obține promisiuni, face și repetiții, dar nimic nu se mai poate, D. Dinicu i-o luase înainte, preluînd conducerea orchestrei Societății filarmonice, pe care o intitulează *Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice*, deoarece acesta o subvenționează (cu 70.000 lei anual) și se înfățișează publicului capitalei, la 12 octombrie 1906 (după ce vara concertase la Sinaia), cu un program: Dvorak — *Uvertura*, Beethoven — *Simfonia I*, Svendsen — *Carnaval la Paris* (p.a.), Saint-Saëns — *Preludiu la Potopul* și Enescu — *Poema Română* (finalul). Succesul este mare și Dinicu e sigur pe situație, ceea ce îi permite să susțină concerte pînă în aprilie 1907, invitînd la pupitru pe Constantin Dimitrescu (24. I. 1907), Pietro Mascagni (trei concerte la mijlocul lui februarie 1907) și D. G. Kiriac (ultimele două concerte, aprilie 1907).

---

[1] Astfel, concertul din 20 martie 1905: Lalo — *Uvertura Regele Isului*, Liszt — *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1*, solist I. Friedmann, Wagner — *Despărțirea lui Wotan și Farmecul focului din Walkyria*, Scarlatti — *Pastorale*, Chopin — *Preludiu*, Liszt — *Fantezie din opera „Don Juan"* de Mozart, Beethoven — *Simfonia a V-a*.

[2] Constantinescu. R. *Op. cit.*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

D. DINICU ÎN FRUNTEA ORCHESTREI MINISTERULUI INSTRUCȚIUNII PUBLICE

Crearea orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice s-a datorat unei conjuncturi foarte complicate, în care erau antrenați pe poziții diferite Ed. Wachmann, G. Ștephănescu și D. Dinicu, în iureșul presant al pregătirii *Expoziției Generale Române* din 1906, care avea nevoie de orchestră, pentru momentele artistice cheie. A intrat în joc și impresarul J. Feder care promisese că-l va angaja dirijor pe Enescu, dar în cele din urmă a intervenit o înțelegere între Wachmann,, Dinicu și Minister, de a se continua pe făgașul vechii orchestre, înțelegere de care, apoi, a beneficiat D. Dinicu, care preia inițiativa și reunește 45 instrumentiști sub firmă nouă, repetițiile începînd în mai 1906[1]. A valorificat și o altă împrejurare: Al. Davilla tocmai desființase orchestra Teatrului Național, și Ministerul, pentru a nu-i lăsa pe drumuri pe instrumentiști, a alocat subvenția de 70.000 lei, iar Dinicu i-a angajat în orchestra sa. Pentru funcția de dirijor candida și Constantin Dimitrescu, dar fără rezultat. Orchestranții aveau un salariu mic de la stat, completîndu-se cu 50% din încasări. Restul, 30% rămînea pentru note, instrumente, pupitre, iar 20% se vărsa Ministerului. În acest fel, D. Dinicu a putut să întocmească o frumoasă bibliotecă.

Wachmann, nelipsit de perspicacitate, înțelege că nu mai are șanse să recîștige bagheta, nici măcar pentru un concert și, din primăvara anului 1907 se retrage din viața muzicală, acceptînd conducerea corului de la „Domnița Bălașa"; sănătatea sa e afectată și își va da sfîrșitul la 11 decembrie 1908. Dispariția lui a fost deplînsă de întreaga noastră presă; acum i se recunoșteau meritele în . . . renașterea noastră muzicală".[2] Pe bună dreptate se arăta într-o scrisoare adresată de *Asociațiunea muzicală română* că datorită sămînței bune pe care Ed. Wachmann a proliferat-o, . . .„gustul nostru în materie muzicală e la înălțimea secolului și al lumei în care trăim".[3] Într-adevăr, Ed. Wachmann, printr-o muncă perseverentă, dusă uneori de unul singur, a scris cu litere de aur o epocă de progres pe axa muzicală, de numele lui legîndu-se inițierea și ascensiunea vieții concertistice din București.

Un bilanț general al împlinirilor sale poate vorbi convingător despre asanarea gustului estetic și proiectarea în spațiul culturii românești a creațiilor de rezonanță universală, cu prioritate muzica lui Beethoven și Wagner. De fapt, Ed. Wachmann a stabilit o punte de legătură între arta românească interpretativă și marea tradiție a literaturii muzicale europene. În ultima fază a activității sale a înscris în circuitul nostru valoric creații de însemnătate, precum: *Simfonia a VI-a* de Ceaikovski, abordată la mai puțin de un deceniu de la data compunerii, *Simfonia a III-a* de Brukner și *Simfonia fantastică* de Berlioz, necîntată la noi. Totodată, el a integrat în repertoriul bucureștean compozitorii francezi de la cumpăna veacurilor XIX și XX, precum și o

[1] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 42—44.
[2] *Eduard Wachmann.* În: *Muzica*, I, 3, București, decembrie 1908, p. 73.
[3] *Muzica*, I, 3, București, 1908, decembrie, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

serie de creații aparținînd tinerelor școli naționale, din păcate, nu și a celei românești, exceptîndu-i pe Enescu, Castaldi.

Revenind la noul dirijor, remarcăm dintru început că a introdus sistemul cedării baghetei altor muzicieni, Dimitrescu și Kiriac, A. Castaldi, pentru o compoziție proprie doar, fără să-și facă probleme că i-ar fi subminată autoritatea. Mai mult, a urmărit cîștigarea publicului prin invitarea unui dirijor străin, un nume celebru, compozitorul *Cavaleriei rusticane*, Pietro Mascagni. Acesta prezintă numeroase pagini din creația sa, momente simfonice din operele *Amicul Fritz*, *Cavaleria rusticană*, *Amico*, *William Ratcliff*, *Masche*, *Iris*, *Rantzau*, în compania lui Beethoven, Rossini și Wagner...

D. Dinicu apelează din 1907 la numeroși soliști, conștient că în acest fel audiența la public e sporită: Hermione Schwartz, R. Malchner, H. Skohoutil, Aurelia Cionca, G. Boscoff, A. Bossa, Gutheim Poensgen, Georg Svirsky, Constanța Cantacuzino, George Enescu.

Un alt principiu nou, abordarea marilor creații vocal-simfonice și pentru aceasta apelarea la concursul coralelor „Carmen" și „Liedertafel", care, sub direcția lui Kiriac, susțin două concerte — al doilea cu Rossini — *Stabat Mater*, avînd ca soliști pe: Elena Teodorini, Elena Bonciu, I. Băjenaru, Rădulescu-Drumea. Prime audiții nu prea multe: Svendsen — *Simfonia I*, Borodin — *În stepele Asiei Centrale*, Bruneau — *Preludiu la Messidor*, Brahms — *Variațiuni pe o temă de Haydn*, Debussy — *După amiaza unui faun*, Rimski-Korsakov — *Antar* și un compozitor român, din nou Castaldi, cu poemul simfonic *Thalassa* (12. XII. 1906).

Afluența melomanilor spre *Ateneul Român* unde oficia D. Dinicu la pupitrul orchestrei devine un fenomen curent, sau cum ar zice N. Pora, o „adevărată trebuință sufletească"[1], determinîndu-l să pledeze ideea oportunității susținerii a două concerte pe săptămînă. Ideea aceasta o vehiculează ceva mai tîrziu și H. Göring, care încurajat de ținuta concertelor anuale pregătite de A. Castaldi cu orchestra Conservatorului, nu vede prea departe... „timpul acela cînd vom mai avea pe lîngă reputata falangă orchestrală *Orchestra Ministerială* și una mai tînără, care să facă o cultură muzicală în cele mai depărtate straturi ale populației noastre."[2] În sprijinul aserțiunii sale, criticul invocă și înmulțirea obligațiunilor ce revin unei singure formații care se află, astfel, în situația de a nu mai putea face față solicitărilor compozitorilor, în primul rînd, și nici colaborărilor cu alte societății muzicale ce-i cereau concursul.

Programele concertelor ofereau mereu prime audiții, într-o largă paletă stilistică și mai ales calitativă. Pe lîngă recuperarea unor creații celebre din literatura clasică și romantică, de preclasică nu prea se mai găsea loc, alcătuitorii repertoriilor, probabil D. Dinicu în prim-plan, perseverau în a cuprinde cît mai valoroase partituri moderne, deci Dvorak, Grieg, Brahms, Ceaikovski, Rabaud, Strauss și alții. Cu toate acestea, vor rămîne nume importante neprogramate, e drept, puține, dar totuși, sînt cîteva nume precum G. Mahler, A. Skriabin, S. Rahmaninov, M. Ravel, ca să nu mergem mai departe, unde-l vom repera pe A. Schönberg...

---

[1] Barbu Lăutarul (Pora Nicolae). *Cronica muzicală*. În: *Viața literară și artistică*, I, 3, București, 21 ianuarie 1907, p. 22.

[2] Göring, H. *Revista concertelor*. În: *Voința națională*. XXVII 7429, București, 15 aprilie 1910, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Poziţiile şi opiniile despre noile creaţii incluse în programe erau foarte diferite, de regulă, întemeiate, lucide, judicioase, mai rar lipsite de sens ori puerile. Opusurile moderne erau privite cu interes, dar şi cu scepticism, aplauzele putînd fi şi conjuncturale. Cînd, la 16 ianuarie 1907, a răsunat întîia oară la Bucureşti *După amiaza unui faun* de Debussy, critica a fost destul de rezervată. „Ici şi colo se găseau cîteva lucruri originale, scria N. Pora, aproape inspiraţii, însă în totul nu impresionează şi cu toate apelurile continui la harpă şi flaut, faunul nu vrea să apară, să-i simţim şi noi îmbieturile-i clasice“[1]. Nici H. Göring nu găseşte lucruri noi în această „poemă originală“, prilej de a reflecta critic la adresa întregului front componistic: „... Puţine lucruri originale, mai mult inspiraţiuni şi copieri după factura vreunui R. Strauss, M. Schilings sau M. Bruch. Ceata modernilor în muzică din care face parte şi G. Mahler, G. Puccini, R. Wagner, ş.a. sînt cîte odată de o ciudăţenie rară, se inspiră din lucrări care nu au nici cap, nici picioare şi de aceea lucrările lor nu pot să găsească decît cu greu apreciere, mai curînd sînt privite ca un desert după o masă copioasă“[2]. Cînd, trei ani mai tîrziu, acelaşi cronicar va scrie din nou despre reaudiţia aceleiaşi creaţii debussyste, tonul defavorabil scade, interpretarea lui Enescu e „fină“, aptă a reda ... „toate curiozităţile acestei pagini de muzică modernă“.[3]

Şi stagiunea următoare este remarcabilă, avînd aceeaşi extensie de la începutul lunii octombrie pînă în aprilie. Noutăţi? Reactualizarea tipului de concert-festival de care se şi abuzează, deoarece s-au dat trei „festivaluri“ Wagner, două Beethoven — ultimul dirijat de C. Dimitrescu, unul Grieg, Franck, Saint-Saëns. Îmbucurător: două concerte Enescu[4] şi unul Castaldi, clădite pe creaţiile lor, aducînd şi prime audiţii: Enescu — *Simfonia I*, şi Castaldi — poemul simfonic *Marsyas*. Printre soliști predomină românii: Cella Delavrancea (care execută piese pentru pian, fără acompaniament orchestral!), Aurelia, Cionca, Socrate Barozzi. Şi mai mulţi soliști români vor fi programaţi în stagiunea 1908—1909: Victoria Cosub, Grigoraş Dinicu (Bruch — *Concert pentru vioară şi orchestră*), Didina Musceleanu, Clara Haskil (Beethoven — *Concert pentru pian şi orchestră, nr. 1* la 18.I.1909). Dintre celebrităţi: Jan Kubelik, X. Scharwenka (compozitor şi dirijor ce şi-a cîntat *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 4*, dedicat lui Carmen Sylva). Dintre creaţii, de menţionat că Dinicu dirijează la 22 martie 1909 *Simfonia a IX-a* de Beethoven, fără final, şi un alt concert dirijat de Castaldi, în majoritate cu lucrările sale, deja relevate. Publicul şi critica nu erau indiferenţi la ceea ce se cîntă şi cum. Dimpotrivă, se formulau numeroase rezerve atunci cînd era cazul. Bunăoară, audierea *Capriciului spaniol* de Rimski-Korsakov dă ocazia să se constate:

---

[1] Bârbu, Lăutarul (N. Pora). *Viaţa literară şi artistică*, *Op. cit.*, p. 22.

[2] Göring, H. *Cronica muzicală*. În: *Voinţa naţională*, XXIV, 6499, Bucureşti, 21 ianuarie, 1907, p. 2.

[3] Göring, H. *Cronica muzicală*. În: *Voinţa naţională*, XXVII, 7349, Bucureşti, 6 ianuarie 1910, p. 2.

[4] În cronica concertului din *Revista muzicală şi teatrală*, (IV, 38, Bucureşti, ianuarie 1908, p. 12) se putea citi la adresa lui Enescu ... „urăm tînărului maestru să facă pentru muzica ţării sale ceea ce Liszt, Smetana, Grieg şi alţii au făcut pentru muzica ţării lor“.

Scanned with OKEN Scanner

„. . . Sclipirea orchestrației" dar și „sărăcia temelor".[1] În *Dublul concert pentru două viori* de J. S. Bach, cîntat de G. Dinicu și B. Metzner, primul nu a satisfăcut[2]. *Pavana* de George Enescu (concertul din 1.III.1909) e orchestrată „cu meșteșug"[3]. Mihail Mărgăritescu protestează vehement împotriva prezentării trunchiate a marilor creații — à propos de *Simfonia a IX-a:* „. . . Capetele de operă nemuritoare prin a lor perfecțiune trebuiesc respectate în a lor întregime; cum ar fi de calificat, de pildă, acela care ar rade capul Giocondei lui da Vinci? . . ."[4]

Lui Constantin Dimitrescu, „șef al orchestrei", i-a revenit între 1910—1911 rolul pregătirii și conducerii unor concerte de promenadă pe linia concertelor inițiate de el înainte de 1900 la Societatea „Buciumul"[5]. Asociația Uniunii studenților organizase o formație orchestrală condusă de Auguste Vichy, absolvent al Conservatorului din București. Manifestările sale organizate în colaborare cu *Tonkünstler Verein* erau cunoscute și sub denumirea de „*Concertul Cercului simfonic*".[6]

Concerte simfonice, cu caracter de producții, susținea an de an orchestra Conservatorului, dirijată de Alfonso Castaldi, Jean Feder, impresarul bucureștean, aduce în primăvara anului 1909 Orchestra Wiener Tonkünstler care prezintă sub conducerea lui O. Nedbal trei concerte ce excelau, se pare, prin calitatea interpretării.

Dispunînd de subvenție, D. Dinicu își permite să etaleze stagiuni dense, cu nume atractive. George Enescu apare mai frecvent în compania orchestrei, ca solist și dirijor. Soliștii noștri, de asemenea, aveau accesul asigurat: Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Geza von Kresz, Cella Delavrancea, Lula Mysz-Gmeiner. Hermann Kirchner va încheia stagiunea 1909—1910 în 8 mai, dirijînd *Athalie* de Mendelssohn-Bartoldy — stagiunea la strălucirea căreia a contribuit și dirijorul și compozitorul Jean Huré, înscris cu o *Nocturnă* și *Preludiu* la două mîini interpretat cu concursul pianistei Jeanne Marie. Dintre creațiile noi ar fi de remarcat *Simfonia a IV-a* de Bruckner, *Finlandia* de Sibelius, și creația românească, reprezentată prin partituri deja cunoscute datorate lui Enescu, și două prime audiții (fragmente): Stan Golestan — finalul din *Simfonia română pentru pian și orchestră* (solist Enescu) și Otescu — Suita simfonică *Templul din Gnide*.

Evenimentele stagiunii au fost, desigur, concertele dirijate de Enescu (27 decembrie 1903, 3 ianuarie 1910). Primul festival Enescu, al doilea un model de program: Brahms — *Uvertura „Academica"*, Debussy — *Preludiu la după amiaza unui faun*, Stan Golestan — *Simfonia română pentru pian și orchestră* (dirijate de D. Dinicu), R. Strauss — *Moarte și transfigurație*, Wag-

[1] Mărgăritescu, M. *Concertele orchestrei M.I.P.* În: *Muzica*, II, 4, București, ianuarie 1909, p. 142.

[2] Mărgăritescu, M. *Concertele orchestrei M.I.P.* În: *Muzica*, II, 5, februarie 1909, p. 180.

[3] Mărgăritescu, M. *Concertele orchestrei M.I.P.* În: *Muzica*, An. II, 6, martie 1909, p. 222.

[4] Idem, ibidem.

[5] Dolinescu, E. *Op. cit.*, p. 150.

[6] Georgescu-Ștefănești. *Cronica muzicală*. În: *Viața nouă*, V. 5, București, 15 aprilie 1909, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

ner — *Preludiul și Moartea Isoldei* (cu Veturia Triteanu). De relevat că Enescu, în aceste concerte, a compărut în calitate de compozitor, dirijor, pianist concertist și pianist acompaniator, deoarece Veturia Triteanu a interpretat lieduri de Dima și Brediceanu. Arta lui Enescu a fost atît de elevată, de bine servită, încît M. Mărgăritescu, entuziasmat, remarcă suflul unitar cu care au cîntat instrumentiștii, grupul coardelor... „toate acele coarde vibrează sub

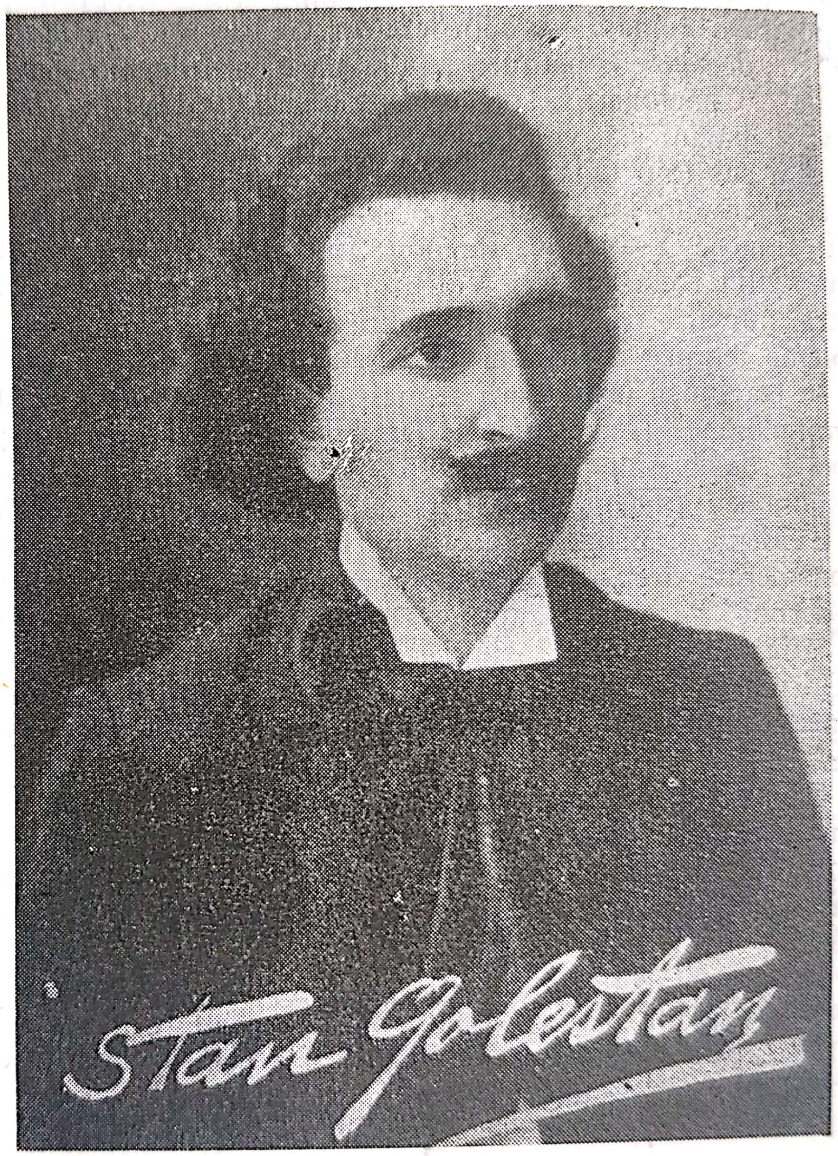
Dimitrie Dinicu

impulsiunea unei muzicalități atît de convingătoare, încît cuvîntul *geniu* îți vine fără să vrei pe buze, și Dumnezeu știe cu cîtă parcimonie întrebuințează acest cuvînt semnatarul rîndurilor de față"[1]. Reauzită din nou, *Simfonia I* de

[1] Mărgăritescu, M. *Concertele lui George Enescu*. În: *Muzica*, II, 4, București, ianuarie 1910, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

Enescu este înțeleasă în profunzime. „Scrisul, cu toate că e complicat, dă putință ideii generale să curgă clar fără a fi încărcată de nici un amănunt netrebuincios, o sonoritate adesea voluptoasă adie, fermecătoare printr-însa, fără a se pierde, zadarnic, în disonanțe dragi multor moderni; stilul e măreț, elegant și totdeauna plin de farmec. Aceste calități și, mai presus de toate, o poezie intensă care cutreieră întreaga simfonie fac dintr-însa o operă de adevărată frumusețe“[1]. Asemenea cuvinte nu sînt o regulă pentru criticii concertelor sim-



Stan Golestan

fonice, ceea ce se poate vedea în aprecierile la adresa *Simfoniei românești* de Stan Golestan, unde citarea *Sîrbei popilor* în final, melodie considerată vulgară, nu corespunde intenției compozitorului, de a încheia cu un „Imn al Idealului“[2].

Bucureștiul a fost vizitat la sfîrșitul anului 1909 de orchestra *Münchener Tonkünstler*, dirijată de J. Lassalle, turneu asupra căruia vom reveni.

[1] Idem, p. 89.
[2] Idem, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

În stagiunea 1910—1911, evantaiul repertorial se deschide și mai mult; apar cîțiva compozitori francezi — în primă audiție, P. Dukas — *Preludiul* la *Ariane și Barbă-Albastră*, Dvorak cu *Uvertura Husitska*, și trei titluri de Ceaikovski, *Concertul pentru pian și orchestră* (cu Arthur Schatuck) și uverturile *1812* și *Romeo și Julieta*, ceea ce, probabil, l-a și îndreptățit pe Radu Orchiș (*Rampa*, I, 48, 4 decembrie 1911) să constate că uverturile au devenit specialitatea lui Dinicu, „iubitul și neabositul conducător".[1] *Uvertura* lui Dvorak însă, reluată și în stagiunea următoare, devine pretextul unui îndemn ca și compozitorii români să abordeze în creație „... legendele și datinile naționale" ... deoarece constituie „... izvoare neexplorate" care sînt, la noi „aproape virgine". Concluzia: „Toți aceia care le-au explicat cu talent și inteligență au scris pagini ce vor rămîne: Liszt, Grieg, cei trei cehi de care vorbirăm mai sus (Smetana, Dvorak, Fibich — n.n.), n-au surprins ei oare taine'e inimei neamului lor, scriind opere originale și pline de viață?"[2] Soliștii marcanți: Eugène Ysaye, R. Pugno, Clara Haskil, Socrate Barozzi, Veturia Triteanu, Cella Delavrancea, Valentina Crespi-.Ștefănescu și Geza de Kresz.[3] Orchestra număra 60 de instrumentiști și, potrivit lui N. Pora, nu mai avea probleme tehnice insurmontabile în abordarea oricărei partituri.[4]

În stagiunea următoare se mai înscriu și numele soliștilor: Z. Mavrocordat, C.Cantacuzino, Demetrescu Theophil. Numărul mare de interpreți autohtoni vorbește de la sine că Dinicu îi încuraja dar și — celălalt aspect — că ei corespundeau exigențelor artistice, nefiind mai prejos decît soliștii străini.

Evident, și primele audiții bucureștene ale unor creații mai deosebite pot fi considerate drept evenimente ale stagiunii, declanșînd însuflețite comentarii. „Modernul" Richard Strauss era primit nu numai cu interes, dar și cu o oarecare atitudine sceptică, fiind acreditat ca un inovator sui generis. Criticul H. Göring își începe comentariul asupra partiturii *Moarte și transfigurație*, cu cuvintele semnificative pentru forța expresivă a acestei muzici: „Zguduitorul poem" ...[5]

Cît privește prima audiție a *Simfoniei a IV-a* de Brukner, același critic remarcă drumul sinuos al afirmării acestor pagini în sălile de concert, deși importanța sa e deosebită. „După Beethoven, el a fost singurul simfonist care a păstrat tradiția clasicismului, cu toate învinuirile ce i se aduc că ar fi hipo modern.

În majoritatea simfoniilor sale — nouă la număr — nu găsim o răsturnare a sistemelor, sau a modului de a concepe a modernilor de azi.

În istoria muzicei se va vorbi cu aceeași veneratie de Brukner, ca și de Bach, Beethoven, Wagner."[6]

---

[1] Barbu, Lăutaru. *Concertele simfonice. Dl. Dinicu.* În: *Minerva Literară ilustrată*, II, 62, 16 ianuarie 1911, p. 2.

[2] Mărgăritescu, M. *Al 7-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, I, 10, București, 24 decembrie 1911, p. 79.

[3] Cosma, Viorel. *Op. cit.*, p. 116—120.

[4] Idem, ibidem.

[5] Göring, H. *Revista concertelor.* În: *Voința națională*, XXVII, 7391, București, 28 februarie 1910, p. 1.

[6] Göring, H. *Revista concertelor.* În: *Voința națională*, XXVII, 7396, 8 martie 1910, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

De mare succes s-au bucurat cele două concerte dirijate de Felix Weingartner, avînd-o ca solistă pe Lucille Marcel, dirijorul vienez constatînd cu acest prilej că orchestra bucureșteană e mică dar disciplinată[1].

Iar ca repertoriu, în afara *Temei cu variațiuni* de Elgar și a valsului din *Cavalerul Rozelor* de Strauss, ar fi de reținut: Enescu — orchestrația *Inventțiunii în si bemol* de Bach, Otescu — *Legenda trandafirului roșu* și compozitorii ruși care au o prezență continuă: Liadov — *Kikimora*, și Balakirev — *Tamara*. Cu toate aceste noutăți, repertoriul e axat pe creația clasicilor, înțelegînd compozitorii consacrați și nu numai Haydn, Mozart, Beethoven, ale căror partituri dețineau supremația. Această orientare e justificată convingător de cronicarul revistei *Arta muzicală:* „Programele lor (concertele — n.n.) au un rol important în educația muzicală a maselor și devin un fel de cărți dogmatice pentru acei cari vor să cunoască misterioasele frumuseți ale muzicei în general. Clasicii, care sunt considerați ca luminătorii sufletelor, trebuie să predomine în acele programe"[2].

Nu încape îndoială că numărul mare de concerte, al „concertelor Dinicu", cum li se mai spuneau, trei-patru pe lună[3], face ca și omogenitatea membrilor orchestrei să crească, și odată cu aceasta, sonoritatea, calitatea sunetului. Un interesant portret literar ce-l surprinde pe D. Dinicu[4] în momentele extazului dirijoral merită reținut. „În asemenea clipe, dl Dinicu își desface lung mîinile, ca două aripi, întinde gîtul înainte, își țuguiește buzele, le subțiază, își tremură capul, și în această atitudine pare o uriașă pasăre măiastră din al cărei gîtlej ar izbucni toată armonia de sunete pe care bagheta sa o stăpînește".

D. Dinicu are meritul că depunea multă pasiune în repetiții, dar cu toate acestea, nu-și putea ascunde cunoscătorilor carențele. Cu un anumit menajament, făcînd cronica unui festival Wagner din stagiunea 1911—1912, M. Mărgăritescu îi recomandă dirijorului să fie mai profund. „Pentru a interpreta bine pe Wagner, pentru a înlătura erori cari cîteodată devin sacrilegii, trebuie să-l iubești; pentru a-l iubi trebuie să-l studiezi, să-l cunoști, să pătrunzi poemele sale, să urmărești cu de-amănuntul viața și evoluțiunea acestui spirit original. Deci a studia numai partițiunea marelui maestru, nu e suficient; trebuie să studiezi și paginile pe care Wagner le-a consacrat operelor sale..."[5]

Criticile continuă. Radu Orchiș, semnificativ, deși nu precizează ceva anume, lasă să se întrevadă că lui Dinicu îi lipseau destule la capitolul cultură, gust, muzicalitate, că unele concerte nu erau meticulos realizate. Era considerat „cunoscător al muzicii romantice și moderne, mai puțin al celei clasice"[6]. „Foarte circumspect, de altfel, dl Dinicu n-a putut să se înșele de astădată asupra

---

[1] Orchiș, R. *Felix Weingartner. O convorbire cu ilustrul șef de orchestră.* În: *Flacăra*, I, 22, București, 17 martie 1912, p. 172—173.

[2] *Mișcarea muzicală.* În: *Arta muzicală*, I, 1, București, octombrie 1911, p. 6.

[3] Göring, văzînd progresul orchestrei simfonice, crede chiar că nu va trece mult timp și se vor putea prezenta două concerte săptămînale În: *Arta muzicală*, I, 3, decembrie, p. 4.

[4] P. L. *Figuri contemporane. D. Dinicu.* În: *Flacăra*. II. 5, 17 noiembrie 1912, p. 36.

[5] Mărgăritescu, M. *Al 8-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, I, 12, 31 decembrie 1911 p. 87.

[6] Borgovan, I. *De la concertele simfonice.* În: *Luceafărul*, XI, 5, București, 29 ianuarie 1912, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

adevăratei sale (vocații — n.n.) de dirigent și muzicant. De la primul rînd de fotolii și pînă în fundul sălei se putea observa multe și felurite zîmbete. Toate aveau însă același înțeles".

G. Marius, cronicarul *Rampei*, în mai multe rînduri, cere lui Dinicu să se lase de dirijat, considerînd că salvarea aparține lui Enescu. „Suntem într-o stare de criză muzicală, D. Dinicu mărește această criză, împinge la o stare de anarhie muzicală sau, în cazul cel mai bun, întreține criza. Enescu nu numai că trebuie să vină, dar e dator ca român să vină pentru a ne salva"[1]. Evident ar fi fost ideal ca Enescu să fi acceptat conducerea orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, dar nu se poate acceptat că Dinicu nu aducea servicii.

Aspectele diminuante în activitatea orchestrei sau a dirijorului ei nu pot nega rolul de prima vioară jucat în mișcarea muzicală, mai ales dacă se ia în considerație exercitarea permanentă a menirii sale, în stagiul de cîte 20—30 de concerte, avînd adeseori ca protagoniști celebrități mondiale. Hotărît lucru, scria Göring, „cel mai important factor de educație muzicală la noi este falanga *OMIP, sub conducerea dl Dinicu*"[2].

Soliștii stagiunii 1912—1913: Lucien Capet, Nadine Van-Brandt, Tereza Carreno, S. Feuermann, Jeane Hatto, Carl Flesch, Geza von Kresz, Socrate Barozzi, Constanța Cantacuzino, Olimpia Bossy, cîntăreții Nicolae Bretan (nu prea strălucit), Elena Locusteanu, Eufrosina Popescu, George Folescu. La pupitru au alternat cu Dinicu: N. Otescu, George Enescu cu un festival Wagner, Alexis Catargi, D. G. Kiriac. N-au lipsit primele audiții, plasate mai ales în a doua parte a stagiunii, probabil în urma unui material critic al lui M. Mărgăritescu, asupra căruia vom reveni: Debussy-*Mica suită*, Massenet-*Esclarmonde*, Brahms-*Simfonia a IV-a*, Rimski-Korsakov-*Logodnica țarului*, Chabrier-*Rapsodie*, Paul Dukas-*Ucenicul vrăjitor*, iar dintre lucrările românești: R. Cremer-*La soeur gardienne*, Otescu-*Narcis*, *Din bătrîni*, A. Catargi-*Simfonia în do minor*, Alfred Alessandrescu-*Didona*, L. Domide-*Înșir-te mărgărite*, Castaldi-*Imn religios* și *La arme*[3]. O raritate, un concert dirijat de Dinicu, trei prime audiții, în 10 martie 1913: Alessandrescu-*Didona*, Dukas-*Ucenicul vrăjitor* și Dvoràk-Das *Heldenlied*. Evident, Dinicu, în mod conștient, susține creația românească,[4] și publicul începe să aprecieze muzica tinerilor noștri compozitori de muzică simfonică, iar critica jubilează, deoarece a avut... „satisfacție de a fi văzut pe programele ultimelor simfonice numele a nu mai puțin de patru compozitori români, patru tineri care găsesc o limbă aleasă ce se schimbă cu totul de vremurile încă puțin îndepărtate, cînd nu vedeam la vitrinele editorilor noștri de muzică decît valsuri absurde compuse de domnișoare absolvente a două clase de piano, sîrbe semnate de lăutari și romanțe în stil

---

[1] Marius, G. *Simfonicul de duminecă*. În: *Rampa*, II, 423, București, 12 martie 1913. Articolele anti Dinicu aveau următoarele titluri: *Muziqa și nechemații* (Rampa, 383), *Panorama dlui Dinicu și Feder* (nr. 388), *Muziqa de provincie — Dirijorul ureche* (416), *Simfonicele parodie ale Dirijorului caricatură* (430) etc. Evident, ena o campanie denigratoare.

[2] Göring, H. *Mișcarea muzicală în anul 1912*. În: *Revista Idealistă*, XI, 1, București, ianuarie 1913, p. 50.

[3] Cosma, Viorel. *Op. cit.*, p. 121—123. Programele au fost însăilate, în principal, după această valoroasă monografie.

[4] Florestan. *Viitoarea stagiune muzicală. Convorbire cu D. D. Dinicu*. În: *Rampa, I*, 303, București, 22 octombrie 1912, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

italo-țigănesc, datorate unor amatori foarte simpatici, desigur, dar și de o educație muzicală cel puțin dubioasă.

Bătrînii și iubiții noștri Ed. Caudella și George Ștephănescu, cărora li se cuvine un loc de cinste în istoria renașterii noastre muzicale nu găseau — și nu găsesc încă editor care să le tipărească operele, o orchestră care să-i cînte.

Mai fericiți, cei patru tineri ai noștri au avut cel puțin norocul de a-și auzi lucrările executate de o orchestră bună; poate mai tîrziu, un editor îndrăzneț va publica acele opere."[1]

D. Dinicu a interpretat și fragmente din opera *Soria* de Cuclin și *Empedocle* de Cremer, prima — probabil momente simfonice —, părea „neexecutabilă" prin complexitatea ei, iar a doua avea „... prea multe lacune".[2] În schimb, creațiile lui Otescu și Alessandrescu sînt răsplătite cu numeroase aplauze, măiestria, fantezia și forța lor de comunicare impunîndu-se.

Alfonso Castaldi continuă să prezinte cu orchestra Ministerului, dar nu în cadrul concertelor Dinicu, la 19 februarie 1913, un concert care a cuprins compoziții proprii: *Marsyas*, *Idila română*, arta sa dirijorală fiind apreciată astfel de G. Marius: „... are o baghetă sigură, conștientă, purtată elegant, întovărășită de mișcări cu înțeles pentru fiecare nuanță, mișcări pornite dintr-un suflet educat, cult, cunoscător al partiturii ce o execută, suflet muncit de emoții și sentimente superioare"[3]. Castaldi apare pe podium și în fața orchestrei conservatorului, în mai multe rînduri, în primăvara anului 1913.

Concertele simfonice oferă contactul cu literatura muzicală universală, fapt care favorizează idei extrem de interesante, dacă nu pertinente. Vom ilustra cîteva, deoarece în spatele unor cuvinte mai mult sau mai puțin meșteșugite se ascunde o concepție, o mentalitate caracteristică gustului estetic. Debussy nu era un compozitor favorizat de public, ca și Ceaikovski, fapt care îl determină pe M. Mărgăritescu să polemizeze, să releve individualitățile lor, la Debussy pornind de la Enescu... „Cu cît entuziasm... îmi tăinuia George Enescu comorile descoperite în opera maestrului său admirat. Cît de agresivi sunt în schimb unii reprezentanți din lumea melomană, pentru aceleași pagini a căror estetică plină de sensibilitate n-o înțeleg sau, mai bine-zis, nu pot s-o priceapă, fiindu-le cu neputință a vedea în Debussy pe cel mai genial impresionist al muzicii"[4]. Extrem de sugestive sînt gîndurile lui despre Ceaikovski, deși concluzia ar putea fi găsită prea severă: „Ceaikovski e într-adevăr un nabab al sonorităților, un nabab care uneori își cheltuiește bogățiile pe giuvaeruri de cari sînt orbiți profanii, dar care înaintea ochilor cunoscătorilor apar sub aspectul pietrelor false cu meșteșug imitate..."[5]

---

[1] Mărgăritescu, M. *Viața artistică. Al XXI-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, 324, București, 30 martie 1913, p. 192.

[2] Borgovan, I. *De la concertele simfonice. Op. cit., p. 120.* De fapt, judecînd după cronica din *Luceafărul*, concertul, în care a fost solist J. Szigheti, cuprinzînd și fragmente din creația celor doi compozitori, a fost o realitate, poate în afara programelor Filarmonicii.

[3] Marius, G. *Impresii de la simfonicul maestrului Castaldi.* În: *Rampa*, București, II, 404, 21 februarie 1913, p. 2.

[4] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al X-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, I, 13, București, 12 ianuarie 1913, p. 103.

[5] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

George Enescu, care a dirijat un concert-festival Wagner... „cu strălucire de ritmuri, cu o mlădiere, cu un stil, cu sonorități care ne-au pătruns pînă în adîncul inimilor noastre admirative", este salutat, deoarece ridică ținuta manifestărilor muzicale. „Participarea Muzicianului — cu M mare — la activitatea muzicală a capitalei e cum nu se putea mai prețioasă"[1].

Problema orientării repertoriale și educative a orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice preocupă muzicienii, și M. Mărgăritescu supune această chestiune opiniei publice, pornind de la premisa asimilării formației cu aceea a unui muzeu, în care trebuie să afli tot ceea ce e valoros din trecut și azi, din creația universală și națională. „Am dori... ca orchestra noastră să fie un muzeu al muzicei, în care să ne fie dat de a admira tot ce trecutul și tot ce prezentul a produs mai frumos, oprindu-ne atențiunea și asupra sforțărilor lăudabile ale compozitorilor noștri. Am dori să gustăm, în domeniul muzicei, pe lîngă splendoarea unui Tițian, pe lîngă farmecul și eleganța unui Jean Baraud, și poesia intensă, inima românească a unui mîndru ciobănaș de Grigorescu!"[2].

Sesizîndu-se de valoarea inegală dată interpretării unor lucrări, M. Mărgăritescu sugerează „față de sacrificiile consimțite de către Stat" ...„unele schimbări în planul companiilor sale anuale și un ideal care, pentru moment, strălucește printr-o desăvîrșită lipsă: orchestra fiind a Statului român, e firesc să încurajeze muzica românească". Criticul argumentează recomandarea sa, cerînd ca în fiecare concert să se introducă cîte o piesă românească, dar, totodată și cîte o lucrare modernă a unui compozitor de peste hotare, produse ale școlilor moderne franceză, germană, rusă. Așadar, M. Mărgăritescu nu e exclusivist, dorește numai o mai fericită îmbinare a epocilor și a stilurilor în repertoriul orchestrei. „Și dacă era justificată neputința regretatului Eduard Wachmann (despre care scrie într-altă parte că sînt prea puțini cei trei ani scurși de la dispariția sa pentru a fi dat uitării — n.n.) de a interpreta compozitorii români de muzică simfonică, pentru motivul binecuvîntat că nu se găseau, azi, nu mai ducem, din fericire, aceeași lipsă totală: numărăm în capul lor pe George Enescu, care ar putea să îndestuleze cu belșug programele concertelor noastre; avem, printre noi, pe d. A. Castaldi: ar fi fericit, cred, să-și audă din cînd în cînd ingenioasele-i scrieri; mai avem pe Ion Scarlatescu, de care cunosc o *Rapsodie românească*, demnă de a figura pe programele cele mai pretențioase; mai știu pe cîțiva tineri de viitor ca dnii: M. Andreescu, N. Otescu, Alessandrescu și poate alții care ar fi demni de aceeași cinste.

Formulînd dorința legitimă de a asculta *opera cîte unui compozitor român la fiecare concert simfonic* (subl. n.), cred a avea asentimentul majorității românilor iubitori de muzică! Pentru moment, numele vestit al lui George Enescu ar ocupa, firește, partea cea mai însemnată, rezervîndu-se, cel puțin o dată pe an, un loc celorlalți..."[3]

Ținta înspre care bătea cel mai viguros critic muzical al României din acea vreme era la prea mare distanță pentru a o atinge însă imperativele lui

---

[1] Mărgăritescu, M. *Viața artistică. Al XVII-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, 20, București, 2 martie 1913, p. 159.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală, Al VII-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, 8, București, 8 dec. 1912, p. 63.

[3] Idem, ibidem.

formulate cu atîta limpezime și vigoare, fără îndoială au beneficiat de rezonanță, dovadă stagiunile următoare. Un fapt apare nedisimulat, creația și arta interpretativă autohtonă, spre deosebire de epoca lui Wachmann, nu mai era ignorată, dimpotrivă.

Principiile odată stabilite, se credea că totul va decurge pe făgașul inițiat. Și totuși, în stagiunea 1913—1914, nu s-au programat din creația românească decît *Rapsodia a II-a*, și asta în stagiunea de vară, și un concert Otescu[1], care a cuprins: *Narcis*, *Legenda trandafirului roșu*, Fragmente din *Templul din Gnide*, *Impresii de iarnă* și liedurile *Foi de toamnă*, *Pe un ritm de gavotă*, cîntate de Lucia Cosma. Primirea publicului și a criticii a fost deosebit de favorabilă. În pofida sesizării unor înrudiri stilistice cu Puccini și Charpentier, Otescu era considerat numele cel... „ mai demn de interes, după acela al lui Enescu"[2].

Pe bună dreptate, vocile critice reizbucnesc cu intensitate, nemulțumite de atenția acordată muzicii românești și îndeosebi creațiilor enesciene. M. Mărgăritescu intervine cu promptitudine invocîndu-l pe Enescu... „al cărui nume ar trebui să figureze pe zeci de programe, și care a strălucit printr-o desăvîrșită absență... De ce, de pildă, nu s-au executat compozițiile meritorii premiate la «Concursul George Enescu»"? Această situație e cu atît mai paradoxală cu cît la Paris se înscriu pe afișele de concert lucrări simfonice ale compozitorilor români. Or... „acele pagini nu parvin a fi supuse publicului Ateneului! Cît de bine i-ar fi stat interesantului *Scherzo* al dlui Cuclin, dacă ar fi fost înscris pe unul din programele simfonicelor noastre! Desigur, nu i-ar fi fost rușine să figureze lîngă uvertura *Cumetrele vesele* de Nicolai!"[3].

Înscrierea creației simfonice românești pe agenda vieții muzicale la București, la Iași sau în altă parte nu însemna o concesie la ținuta artistică și nici o ignorare a creației universale, așa cum înțelesese că se preconiza de semnatarul *Rampei* cu pseudonimul *Fidelio* (probabil Paul I. Prodan, ziarist, 1890—1938)[4]. El interpretează eronat pledoariile pentru muzica românească drept o tendință ce vrea să elimine de pe afișe creația universală. „S-a vorbit și se vorbește mult de muzica națională. Unii patrioți înțeleg chiar această dragoste pentru ea, pînă a pretinde ca programele la concert să nu conțină altceva decît muzica națională."

Nimic mai fals decît o asemenea concluzie. Nimeni nu a scris, nu a cerut vreodată așa ceva la noi. Are însă perfectă dreptate atunci cînd crede că ar fi o situație anacronică să se susțină creații mediocre, lipsite de valoare, pe considerentul că ne aparțin. „Arta, desigur trebuie încurajată, însă ni se pare cam exagerat a împinge această încurajare pînă a forța publicul să asculte și

---

[1] Stagiunea propriu-zisă s-a desfășurat între 27.X.1913—15.IV.1914, iar stagiunea de vară — 17 concerte — între 4.VII.—29.VII.1914.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al XVI-lea concert simfonic consacrat operelor lui Nonna Otescu.* În: *Flacăra*, III, 22, București, 15 martie 1914, p. 183.

[3] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al XX-lea concert simfonic...* În: *Flacăra*, III, 27, București, 19 aprilie 1914, p. 222.

[4] Straje, Mihail. *Dicționar de pseudonime.* București, 1973, Edit. Minerva, p. 575.

să se pasioneze pentru orișice opere mai mult decît mediocre. Aș zice chiar că această înverșunare are ceva antipatriotic..."[1]

Un moment dramatic l-a înscris refuzul membrilor orchestrei de a interpreta partitura operei *Înșiră-te mărgărite* de I. Castrișanu, după o serie de repetiții infructuoase la Teatrul Național, conduse de D. Dinicu, după care instrumentiștii au declarat că partitura era neinterpretabilă, plină de greșeli... Fiind vorba de o operă, ne vom opri mai mult asupra acestui episod în paginile următoare.

Scandalul provocat a fost ieșit din comun prin verva polemicii în jurul acestei chestiuni, determinîndu-l și pe scriitorul Liviu Rebreanu să se pronunțe, situîndu-se pe baricada acelora care imputau orchestrei că nu sprijină îndeajuns creația autohtonă, fiind „... neprietenoasă, imposibilă și neglijentă față de compozitorii români". Edificîndu-și raționamentul în această chestiune, pe considerente estetice și patriotice, L. Rebreanu se întreabă: „Cum poate să înfăptuiască o menire culturală și națională o orchestră întreținută de Stat și care e ostilă față de lucrările muzicale românești?"

Finalmente, concluzia lui Rebreanu era tranșantă și necruțătoare:... „dacă orchestra aceasta nu-și îndeplinește și menirea națională, încurajînd încercările românești, merită oare să mai fie a Ministerului, să fie ținută pe cheltuiala țării românești? Și aceasta, indiferent de valoarea ei muzicală. Căci, odată ce compozitorii români întîmpină răceală din partea orchestrei, nu mai are rost ca statul să cheltuiască atîția bani cu dînsa... Și atunci cel puțin compozitorii români nu s-ar mai putea plînge... Și nici orchestra n-ar mai avea să se plîngă de compozitorii români..."[2]

Ca politică repertorială, deoarece primele audiții au fost puține și nu prea semnificative: Rimski-Korsakov—*Paștele rusesc*, Ravel — *Pavana*, Brahms — *Concertul în sol major pentru pian și orchestră* (solistă Constanța Cantacuzino). În 1914, se încheie ciclul integrala *Simfoniilor* lui Schumann.

Cît privește stagiunea concertelor populare de vară, aceasta s-a edificat numai pe lucrări consacrate. Au fost cîteva evenimente: turneul pianistului *Arthur Rubinstein* (Brahms — *Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major*) și al dirijorului Siegfried Wagner. Alături, soliștii Mark Hamburg (pian), Corneliu Bronsgeest (bariton), care, în afara unor pagini wagneriene, a cîntat și arii naționale acompaniat de „tacîmul" lui Manole Ciolac, fiul lui Cristache,[3] Br. Hubermann (vioară), J. Montange, L. Bernard, Blanche Maës și românii: Constanța Cantacuzino, Cella Delavrancea, Mircea Bîrsan, un răsunător debut, Georgeta Berindei, Nadia Chebap, Olga Pîrvulescu, I. I. Ignătescu, Elena Drăgulinescu și, desigur, I. N. Otescu, ca dirijor. Orchestra nu părea unitară, instrumentele în partide nu erau echilibrate nici ca număr. Regretul general, care nu mai mocnește, ci se exclamă public, privește stereotipia

---

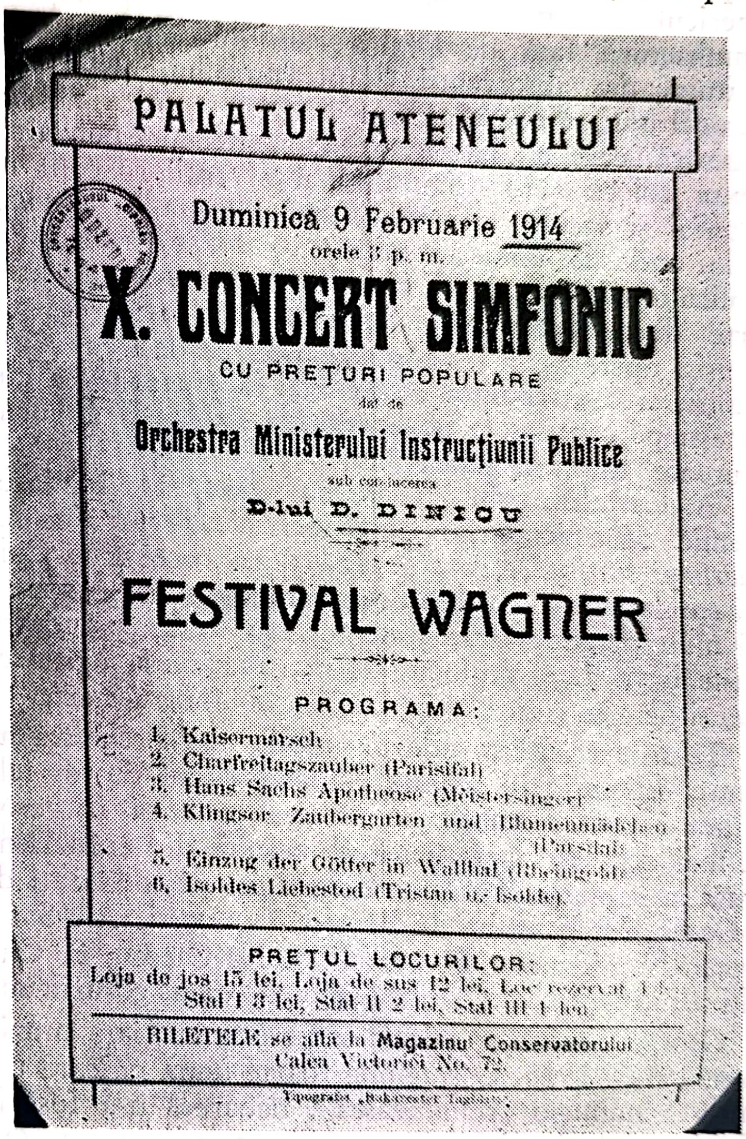
[1] Fidelio (Prodan, P. I. ?). *Rampa la Iași*... În: *Rampa*, II, 453, București, 10 aprilie 1913, p. 2.

[2] Rebreanu, Liviu. *Orchestra Ministerului*. În: *Rampa*, III, 698, București, 4 mai 1914, p. 1.

[3] Mărgăritescu, M. *Al V-lea concert simfonic*... În: *Flacăra*, III, 7, București, 30 noiembrie 1913, p. 63.

repertoriului cu foarte mult Wagner (aproape patru festivaluri), cu ostentative repetări de nume și de titluri.[1]

I se recomandă lui Dinicu lărgirea diapazonului stilistic pentru a cuprinde creații ale „clasicilor moderni" și lucrări vocal instrumentale de Bach, Händel, Liszt... Se sugerează și înzestrarea sălii Ateneului cu o orgă.[2] Ideea aceasta, nu știm sigur dacă e emanația lui M. Mărgăritescu, probabil nu, a căpătat


PALATUL ATENEULUI

Duminică 9 Februarie 1914

orele 3 p. m.

X. CONCERT SIMFONIC

CU PREȚURI POPULARE

dat de

Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice

sub conducerea

D-lui D. DINICU

FESTIVAL WAGNER

PROGRAMA:

1. Kaisermarsch
2. Charfreitagszauber (Parsifal)
3. Hans Sachs Apotheose (Meistersinger)
4. Klingsor Zaubergarten und Blumenmädchen (Parsifal)
5. Einzug der Götter in Walhal (Rheingold)
6. Isoldes Liebestod (Tristan u. Isolde)

PREȚUL LOCURILOR:

Loja de jos 15 lei, Loja de sus 12 lei, Loc rezervat 15, Stal I 3 lei, Stal II 2 lei, Stal III 1 leu.

BILETELE se află la Magazinul Conservatorului Calea Victoriei No. 72.

Tipografia „Bukarester Tageblatt".

Afiș de concerte al Orchestrei M.I.P.

concretizare în organizarea unei subscripții, a unor concerte în acest scop, începînd cu stagiunea următoare. Enescu preia inițiativa pentru achiziționarea orgii, organizează un turneu de concerte la: Ploiești, Brăila, Galați, Focșani, Bacău, Roman, Iași, Botoșani, Constanța, Craiova, T. Severin... în ianuarie-

[1] Marius, G. *De dragul muzicii*. În: *Rampa*, III, 612, București, 17 ianuarie 1914, p. 2.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al XX-lea concert* ..., art. citat, p. 222.

martie 1915, încasînd frumoasa sumă de 30.000 lei pe care o pune la dispoziţia Societăţii Ateneului Român[1].

Alfonso Castaldi, care simţea o irezistibilă atracţie pentru dirijat, manifestîndu-se ani de-a rîndul, atît cu orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice, cît şi cu orchestra Conservatorului, văzînd amploarea pulsului muzical, crede că poate lua o iniţiativă pe cont propriu şi găseşte un cadru favorabil sub genericul *Tinerimea simfonică*. Într-un anumit fel, hotărîrea pare să fie fructul nemulţumirii faţă de Dinicu care nu-i acorda bagheta. Orchestra se vroia alcătuită din absolvenţii Conservatorului, altfel spus, Castaldi, secondat de ajutorul său, dirijorul Hugo Schwartz, miza pe foştii elevi de la clasa de orchestră, care nu găseau angajamente corespunzătoare. Trei erau obiectivele noului colectiv: a) asigurarea absolvenţilor şcolii noastre „un viitor moral, material şi social," nemailăsîndu-i a cînta în „bande de lăutari şi prin localurile unde se umileşte arta"; b) soliştii români vor putea cînta în faţa publicului şi c) „tinerilor compozitori români li se vor consacra o bună parte din programele concertelor, ca astfel să-şi poată asculta şi dirija ei înşişi operele lor"[2]. În mod expres se declara că orchestra nu e fructul unei ambiţii, ci o „trebuinţă", deoarece ea e menită să cînte simfoniile muzicii româneşti pe care nu le poate aborda Ciolac şi să încurajeze „talentele tinere şi viguroase" ale ţării noastre[3].

A. Castaldi, prin intermediul *Rampei*, subliniază gestul care nu are scop polemic, de concurenţă, sau comercial. „Pentru ce oare, se întreba iniţiatorul *Tinerimei simfonice*, n-ar exista două orchestre? Cultura muzicală ar cîştiga, căci emulaţiunea în cazul acesta, îndemînd cele două instituţiuni să îngrijească mai mult pregătirea programelor, va forma o judecată publică, căreia pe nesimţite îi va da şi mijlocul cel mai bun de a-şi perfecţiona adevăratul simţ estetic, şi de a se ridica la concepţiile sublime ale artei"[4].

Ţelurile erau într-adevăr nobile, dar orchestra a rămas mai mult un deziderat, cel puţin în această etapă, greutăţi de tot felul împiedicîndu-i sau reducîndu-i pentru public activitatea practică la zero. *Tinerimea simfonică* a fost mai degrabă un imperativ, născută din entuziasmul membrilor *Academiei Terasa* la 8 martie 1913, avînd alături personalităţi de vază: I. Minulescu, N. D. Cocea, V. Eftimiu, I. Brătescu-Voineşti, Al. Satmary, J. Al. Steriadi, P. Verona, N. Vermont, F. Storck, I. N. Otescu, P. Ciuntu, M. Mărgăritescu[5] şi mulţi alţii, care chiar cotizau în vederea asigurării unui fond minimal...

George Enescu se afirmă impetuos în viaţa muzicală bucureşteană în stagiunea 1914—1915. O stagiune foarte bună pe care un critic ce nu-şi dezvăluie numele a numit-o „românească", deoarece n-a fost invitat nici un solist sau dirijor străin! După o remarcabilă carieră internaţională, de veşnică peregri-

---

[1] Hoffman, A. Raţiu, A., Marbe, M. *George Enescu*, Bucureşti, 1971, Edit. Academiei R.S.R., pp. 413—414.

[2] Castaldi, A. Adresa de constituire. În: Tomescu, V. Op. cit., p. 58—59 şi *** *Înfiinţarea unei noi orchestre*. În: *Rampa*, III, 655, Bucureşti, 1 martie 1914, p. 1.

[3] Marius, G. *Tinerimea simfonică*. În: *Rampa*, III, 676, Bucureşti, 5 aprilie 1914, p. 2.

[4] *** *În jurul înfiinţării societăţii orchestrale Tinerimea simfonică*. În: *Rampa*, III, 655, Bucureşti, 15 martie 1914, p. 1.

[5] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

nare, Enescu își consacră din ce în ce mai mult timp artei sonore a țării sale. Izbucnirea războiului mondial îl determină să-și anuleze multe contracte, să-și schimbe proiectele și să concerteze în țară. Se poate demonstra ușor că Enescu a dominat-o într-o manieră unică, punîndu-și arta.. „exclusiv în serviciul operelor filantropice și patriotice"[1].

Vom lăsa cronicile lui M. Mărgăritescu, martor ocular, să sublinieze rolul său. „În nobila sa dorință de a fi folositor țării care a contribuit să facă dintr-însul cel mai mare muzician de care ea se poate mîndri, — scrie criticul revistei *Flacăra*, George Enescu a căutat de mai bine de patru luni de cînd *prezidează cu atîta strălucire, la manifestările noastre muzicale*, să aline multe suferințe, să sporească considerabil fondurile operelor de binefacere, să umple lipsuri cari împiedecau o înflorire mai grabnică a muzicei la noi, să dea putință tinerelor talente, și chiar celor bătrîne, de a se manifesta fie sub aspectul virtuozității, fie sub acela al spiritului creator; tentativa sa a fost încununată de un succes nemaipomenit la noi: un asemenea triumf trebuie înregistrat, în litere de aur, în analele noastre muzicale!"[2]

Pentru prima dată un muzician român se bucură de o apreciere unanimă, întunecînd cu mult succesul oricărui mare artist de peste hotare. „Numele lui George Enescu e un adevărat talisman, magnet binefăcător, el are o putere de atracțiune pe care nici un artist pe lume n-a exercitat-o la noi, în mod atît de cumplit; acest ascendent fericit desminte de data asta proverbul: «Nimeni nu e proroc în țara lui»"[3].

Dar care au fost evenimentele stagiunii cărora Enescu, *„generalul șef al unei generații noui"* — scria Brăiloiu[4], le-a imprimat pecetea personalității sale? Prezentarea în primă audiție integrală a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, la 14 decembrie 1914, cu soliștii Elena Drăgulinescu, M. Georgescu, R. Vrăbiescu, G. Folescu, cu concursul Corului „Carmen" (repetat după o săptămînă), adăugînd cîteva fragmente din *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz și *Nocturne* de Debussy. Concerte simfonice de muzică românească, cuprinzînd compozițiile dirijorului: *Suita I*, *Simfonia I* și *Poema Română*, precum și *Scherzo* de D. Cuclin (22 februarie 1915), două concerte cu lucrări de Bach, Wagner, Beethoven, Glazunov, în care (curios, nu se arată în documentata monografie a *Filarmonicii* de V. Cosma) a dirijat pentru prima oară una dintre cele mai interesante și mai capricioase, prin soarta sa, *Simfonia a II-a în la major, op. 17*. Fără îndoială, aceasta a constituit cheia de boltă a stagiunii, întrecînd ca importanță celelalte concerte, deși nu și ca rezonanță. De menționat prezentarea celor patru *Simfonii* de Brahms în ciclul „Istoria Simfoniei".

Un al cincilea concert dirijat de Enescu, ofernd audiția actului III din *Parsifal* de Wagner, cu R. Vrăbiescu, J. Athanasiu și E. Istraty. În patru con-

---

[1] Cronica muzicală. *O stagiune românească. Enescu. SimfoniaIX* ... În: *Teatrul*, I, 8, București, febr. 1915, p. 12.

[2] Mărgăritescu, M. *Parsifal (Actul al III-lea) dirijat de Enescu*. În: *Flacăra*, IV, 22, București, 14 martie 1915, p. 190—191.

[3] Mărgăritescu, M.... *Concert simfonic cu concursul lui George Enescu*. În: *Flacăra*, IV, 21, București, 7 martie 1915, p. 187.

[4] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur Georges Enesco*. În: *La politique*, 1, București, 16 decembrie 1914,; cf. Brăiloiu, C. *Opere*, vol. III, ed. îngrijită de E. Comișel, București, 1974, Edit. muzicală, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

certe a fost solist — în concertele de vioară de Beethoven, Bruch și în *Poemul* de Chausson. La 15 februarie 1915, după multe cronici, a susținut partida viorii obligate din *Vrăjile Armidei* de I. N. Otescu, dirijată de D. Dinicu. Astfel, Enescu a sprijinit creația românească — în această stagiune pe Otescu și Cuclin!

Așadar, din cele 22 de concerte ale stagiunii, Enescu a participat ca dirijor sau solist în 9! E într-adevăr o prezență care poate fi evaluată real numai prin prisma valențelor calitative și măiestriei lui Enescu. Mai trebuie adăugat că în stagiunea de vară, cînd cele trei concerte ale orchestrei au fost dirijate de Otescu, Enescu i-a dat concursul ca solist, interpretînd concertele pentru vioară și orchestră de Saint-Saëns, Ceaikovski și Beethoven. Astfel, din totalul de 25 de concerte, Enescu a cîntat în treisprezece, transformîndu-le în adevărate sărbători muzicale.

Arta interpretativă enesciană în interpretarea *Simfoniei a IX-a*... „se relevă în puterea de dominare, de impresionare, asupra instrumentiștilor și, prin aceștia, asupra publicului. Prin singura sa apariție, el impune o atențiune neobișnuită, puterea sa de pătrundere și de evocare, gestul său precis și plin de elocință, privirea sa luminoasă, arhitectura sonoră a întregii opere pe care simțurile noastre transportate departe, departe de tot de urîțenia vieții, o întrevăd ca într-un nimb de farmec nemărginit și de poezie..."[1].

Succesul a fost atît de mare încît... „dacă ar mai dirija-o încă de zece ori, tot plină ar fi sala Ateneului, de unde trebuie să deducem că publicul nostru e departe de a fi refractar muzicii bune". „Șef de orchestră minunat, în toată puterea cuvîntului... — mai scria M. Mărgăritescu —, Enescu are în cap nu numai miriadele de note ce le împrăștie din vîrful baghetei sale vrăjite, dar și spiritul acestor note, filosofia, tendințelor operelor dirijate"[2].

Pentru a avea și mai limpede imaginea meritului dirijorului Enescu care a prezentat finalul din *Parsifal*, apelăm la o descriere de epocă a imenselor dificultăți surmontate: „Pentru acei ce sunt în secretul nenumăratelor greutăți prin care trebuie să treacă, aci, o înjghebare artistică de însemnătatea aceleia ce ne ocupă, greutăți pe cari ni le închipuim ca o (un) vast mozaic din vechiul tembelism oriental, din lipsa de exactitate la interpretări, din lacunele unei educații muzicale, încă necomplecte, din rivalitatea tradițională dintre dirigenții de coruri, de orchestră etc., — pentru acei ce cunosc toate aceste neajunsuri, tentativele muzicantului nostru par supranaturale"[3].

Violonistul ne apare relevat prin caracterizarea: ... „încă o dată ne-a convins George Enescu că muzica e, înainte de toate, o artă de emoțiune, și de stil, și că vioara sa asemănătoare lirei lui Orfeu e demna tălmăcire a tuturor simțurilor inimei omenești"[4].

---

[1] Mărgăritescu, M.... *Cronica muzicală... Simfonia IX dirijată de George Enescu.* În: *Flacăra*, IV, 9—10, București 20 decembrie 1914, p. 62.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală... A doua audițiune a Simfoniei cu coruri.* În: *Flacăra*, IV, 12—13, 10 ianuarie 1915, p. 86.

[3] Mărgăritescu, M. *Parsifal (actul al III-lea) dirijat de George Enescu. Op. cit.*, p. 190.

[4] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală.* În: *Flacăra*. IV, 16, București, 31 ianuarie 1915, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

Dirijînd ca de obicei, pe dinafară, *Simfonia a II-a*, Enescu a dat în sfîrșit prilej publicului să asculte fără discuție, probabil, cea mai complexă partitură executată vreodată de orchestră, cu o permanentă jubilație cromatică și interferare de planuri, dînd naștere unor ecouri care nu mai sînt unanime. Emanoil Cerbu, semna în *Cortina* o cronică sarcastică ce vădește, de departe, nereceptarea lui . . . „Lăsați-mă să nu vă vorbesc nimic despre această a doua simfonie a «maestrului». Lăsați-mă să evit cuvintele strivitoare, continuitate, formă, stil și melodie. Ah! Ne-a plăcut d. Enescu și fără această simfonie și ne va place și de aci înainte tuturor, chiar după ce am făcut cunoștința ei“[1]. Nu e încă momentul pentru a ne pronunța asupra creației muzicale, dar se impune, după această picantă opinie, care ar merita să intre în lexiconul invectivelor muzicale, precizarea că melodismul *Simfoniei a II-a* este extrem de pregnant că, ar fi suficient să ne gîndim la tema secundară a primei părți, cu pronunțatul său iz popular, ca să nu mai vorbim și de alte asemenea pagini, abundente în partitură.

La polul opus, M. Mărgăritescu, care sesizează cu pertinență semnificația *Simfoniei a II-a* ce . . . „pare croită pentru o viață lungă și înfloritoare“ . . . consemnează: „După cîte mi-am putut da seama, în urma unei singure și unice audiții, această pagină capitală însemnează în evoluția compozitorului nu numai un pas, dar și un salt puternic spre acel «mai bine» la care năzuiesc pînă la moarte artiștii de esență excepțională a lui Enescu . . .

Înaintea acestei fresci, trebuie să ne închinăm plecați!“[2]

Și celelalte creații românești cîntate s-au bucurat de opinii favorabile, pigmentate, ici colo, cu neînțelegeri inevitabile, ale unor partituri ce exprimau noul. Foarte bine a fost primită *Uvertura „Moldova“* de Caudella, dirijată de autor într-un concert Dinicu (30 noiembrie 1914), remarcîndu-se . . . „limpezimea unei orchestrații bine chibzuite și bazate pe principiile nestrămutate ale unei solide educațiuni clasice, corectitudinea unei forme respectuoase ale pieselor vechilor maeștri, grația unei linii melodice de o inspirație plăcută și euforică, inamică neînduplecată a disonanțelor, a emancipărilor zvăpăiate și îndrăznețe, o muză melodică tînără, care în loc de șaptezeci și mai bine de ani . . . îi dă compozitorului cel mult treizeci de primăveri . . .“[3]

Constantin Brăiloiu, făcînd cîteva remarci critice privitoare la genul impropriu al uverturii și intențiile programatice, conchide că e o lucrare ce probează înălțarea muzicii românești: „Sîntem la începutul perioadei de pregătire din care va izvorî într-o zi *Muzica Românească*. Vom avea ca toate popoarele muzica noastră, epoca noastră muzicală . . . Promisiunile, simptomele, certitudinile sînt numeroase și neîndoielnice în acest sens. Creația lui Caudella constituie una din ele. Și pentru că fiecare din aceste opere trebuie întîmpinată cu tandrețe și entuziasm, *Moldova* ar fi trebuit aclamată în pi-

[1] Cerbu, Em. *Cronica muzicală*. În: *Cortina*, I, 9, București, 20 martie 1915, p.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală . . . Sala Ateneului. Concertele simfonice dirijate de George Enescu*. În: *Flacăra*, IV, 23, București, 23 martie 1915, p. 216.

[3] Mărgăritescu, M. *Concertele simfonice. „Moldova“ de E. Caudella*. În: *Flacăra*, IV, 7—8, București, 6 dec. 1914, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

cioare, căci ea este, printre atîtea altele, o primă rază din frumosul nostru soare care răsare"[1].

George Enescu a prezidat și stagiunea următoare, 1915—1916, în postură de violonist, dirijor și compozitor și cu o primă audiție, *Suita a II-a pentru orchestră, în do major* (2 martie 1916). A dirijat patru concerte și a fost solist în alte opt concerte cu orchestra, oferind publicului sub bagheta lui D. Dinicu o revistă sonoră a literaturii concertante pentru vioară și orchestră, tentativă preludiată din stagiunea precedentă cînd, de asemenea, interpretase mai multe concerte pentru vioară și orchestră. Bach — *Concert în la minor*, Bruch — *Fantasia ecossaise*, Lalo — *Concert în fa minor*, Mozart — *Concert în mi bemol*, Vieuxtemps — *Concert în re minor*, Mendelssohn-Bartholdy — *Concert în mi minor*, Bach — *Invenţiune în si bemol major*, Lalo — *Concerto russe*, Chausson — *Poemă*, Bruch — *Concertul în sol minor, nr. 1*, Haydn — *Concert în sol major*, Bruch — *Concert în re minor, nr. 2*, Wieniawski — *Concert în re minor nr. 3*, Saint-Saëns — *Concert în si minor, nr. 3*, Mozart — *Concert în re major nr. 7*, D'Ambrosio — *Concert în sol minor nr. 2*, Joachim — *Concert în re minor*, Spohr — *Concert nr. 8 în la minor*, Bruch — *Concert în re minor, nr, 3*, Lalo — *Simfonia spaniolă*, Goldmarck — *Concert în la minor*, Brahms — *Concert în re major*, Paganini — *Concert în si minor nr. 2*[2]. O asemenea impresionantă listă violonistică redată publicului într-o perioadă relativ scurtă a fost o performanţă neîntrecută, evidenţiind personalitatea cu totul remarcabilă a lui Enescu. Dar ceea ce am nominalizat este doar o parte dintr-un ciclu de titluri oferite în şaisprezece concerte, jumătate cu orchestra, jumătate cu acompaniament de pian.

Aceste concerte făceau parte dintr-un adevărat program de răspîndire a muzicii, concretizat în recitaluri (treizeci și patru în provincie), conform intenţiilor sale mărturisite într-un interviu al ziarului *Rampa nouă ilustrată:* „Să serv de îndrumător. Să văd — spunea Enescu — muzica vulgarizată în cartierele mărginaşe, în provincie, la ţară — prin serbări, şezători, societăţi corale sau instrumentale . . .[3].

Din noiembrie pînă în februarie, „muzicianul României" a susţinut 50 de concerte, impresionînd, între altele, și prin fabuloasa-i memorie . . . „în experienţa mea deja lungă, nu mi-a fost dat să întîlnesc o memorie aşa de prodigioasă la un virtuoz"[4].

Arta violonistică enesciană. . . „se înalţă din ce în ce mai sus spre sfere neatinse: o căldură comunicativă, un farmec cu totul latin, ajutate de cea mai pătrunzătoare intensitate și de stilul cel mai nobil, un ton nespus de expresiv și — la nevoie — de un volum care domină sala întreagă, te ţine într-o veşnică emoţiune"[5].

---

[1] Brăiloiu, C. *Chronique musicale.* În: *La Politique*, București, 2 lec. 1914, cf. Brăiloiu, C. *Opere*, vol. III, ed. îngrijită de Emilia Comișel, București, 1974, Edit. muzicală, p. 151.

[2] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 128—129.

[3] Cleante. *Psihologia creaţiunii artistice.* În: *Rampa nouă ilustrată*, I, 279, București, 19 iulie 1916, p. 1.

[4] Mărgăritescu, M. *Al XVI-lea concert de vioară Enescu.* În: *Flacăra*, V, 20, București, 27 februarie, 1916, p. 235.

[5] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. . . Al VI-lea concert simfonic al orchestrei Ministerului.* În: *Flacăra*, V, 9, București, 12 decembrie 1915, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

Pe linia familiarizării publicului cu marile capodopere, după *Simfonia a IX-a*, *Parsifal*, Enescu săvîrșește al treilea miracol, prima audiție a *Damnațiunii lui Faust*, „dirijind-o cu o rară perfecțiune, de patru ori în șir, cu același succes extraordinar".[1] În noiembrie, oferă cu orchestra, cu concursul aceluiași cor „Carmen" și al corului bisericii „Domnița Bălașa", pregătite de D. G. Kiriac, al soliștilor Elena Drăgulinescu, Anastasia Costopol, Romulus Vrăbiescu și G. Petrescu, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz; *Rampa nouă ilustrată*, pe un ton entuziast, cu multe superlative, vedea în acest eveniment „... începutul maturizării noastre muzicale".[2]

Botezul public al *Suitei nr. 2* pentru orchestră a însemnat un adevărat triumf... „stăpîn desăvîrșit pe o tehnică comparabilă aceleia a lui Richard Strauss, el își învăluiește gîndirea, — mult mai distinsă —, în podoabele unui lux neasemuit: bogățiile ce necontenit le culege în activitatea-i neadormită le cheltuiește cu o generozitate oarbă în folosul muzei sale iubite pentru care nici o gățeală nu i se pare prea scumpă.

Desăvîrșit i-a fost trumful."[3]

Dimitrie Dinicu, deși umbrit de personalitatea lui Enescu, face eforturi să se mențină la înălțime: concertele sale preiau parcă ceva din grandoarea evenimentelor pe care le patronează. Repertoriul se înscrie într-un orizont stilistic nu prea extins, ceea ce-i aduce recomandări corespunzătoare pentru a include și compozitorii preclasici; Dittersdorf, Gossec, Spohr, și mai mulți compozitori moderni, ruși, cehi[4]. Totuși, Dinicu nu e lipsit de idei, are o concepție asupra ciclului istoric al simfoniei germane, franceze, ruse, pe care-l traduce, e adevărat lent. Probabil, în acest ciclu se înscrie executarea *Simfoniei a IV-a* de Glazunov. Ilustrația evoluției formei „simfonice" în concertele lui Dinicu poate fi grăitoare: *Patetica* de Ceaikovski, *Simfonia în mi bemol major* de Glazunov și *Antar* de Rimski-Korsakov.

O altă primă audiție, poemul *Don Juan* de R. Strauss. În cele opt concerte, în care Enescu a prezentat pagini ale literaturii viorii, Dinicu a colaborat și cu soliștii: Socrate Barozzi, Elsa Blend, Lya Pop, Aurelia Cionca, Marie Gabriele Leschetiski. Are inițiativă, invitînd la pupitru pe I. N. Otescu, Alfred Alessandrescu — care-și prezintă poemul simfonic *Acteon* (20 decembrie 1915) și pe Mihail Andreescu-Iassy, într-un concert cu lucrări proprii — camerale și orchestrale —, cu concursul soliștilor: Anastasia Costopol, Jean Nicolescu, Edgar Istratty, Grigore Magiari. Acest concert a arătat stilul compozițiilor lui Andreescu-Iassy, elev al lui Gédalge și Widor, un compozitor postwagnerian de rezonanță română, care însă era... „nedibaci în a conduce orchestra, neservindu-și lucrările"[5].

În schimb, Alfred Alessandrescu, în *Acteon*, s-a dovedit un muzician extrem de dotat, stăpîn pe o tehnică componistică modernă. *Acteon* —

---

[1] A.C.A. *Berlioz*. În: *Muzica*, I, 6, București, iunie 1916, p. 219.

[2] Rampa. *Prima execuțiune integrală a Damnațiunii lui Faust*. În: *Rmpa nouă ilustrată*, I, 240, București 1916, 11 mai, p. 2.

[3] Mărgăritescu, M. *Muzica*. În: *Flacăra*, V. 25, București, 25 aprilie 1916, p. 295.

[4] Lespede, Francisc. *Ceva despre ciclul simfonic*. În: *Cortina*, I. 36 ,București, 22 nov. 1915, p. 1.

[5] Costin, Maximilian. *Mișcarea muzicală*. În: *Muzica*, I, 3, București, 1 martie 1916, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

întîmpinat cu multă simpatie de public, de critică, în ciuda unor rezerve datorate masivei influenţe a muzicii impresioniste, a avut rolul de a-l impune în viaţa muzicală pe autor, care, de acum încolo, va deveni tot mai activ, nu atît în planul componisticii, din păcate, ci al vieţii muzicale, ca dirijor şi pianist.

ALTE ORCHESTRE BUCUREŞTENE

Efervescenţa vieţii muzicale, a mişcării simfonice nu o relevă numai Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice, ci şi celelalte două orchestre care se mai întemeiază în capitală. Problema era dacă în acele vremuri, cînd norii războiului se apropiau ameninţători, capitala avea condiţiile necesare celor două noi orchestre, profilate în luna decembrie 1915: Orchestra municipală, avîndu-l în frunte pe I. N. Otescu şi Orchestra Asociaţiei generale muzicale, dirijată de Dan Simionescu şi Alfonso Castaldi[1]. Orchestra aceasta are o variantă a denumirii: Orchestra Asociaţiunii generale muzicale a executanţilor instrumentişti — titlu greoi şi apare în faţa publicului prima oară sub conducerea lui D. Simionescu, a doua oară a lui Castaldi, avînd în program creaţii de Berlioz — uvertura *Benvenuto Cellini*, *Simfonia fantastică*, şi de Castaldi — *Tarantella*. Castaldi e inimos, îl surclasează pe D. Simionescu, şi realizează mai multe concerte; în februarie, ajunsese la al cincilea, incluzînd piese de M. Andreescu-Iassy.

Înjghebările orchestrale noi nu au rezistat. Orchestra Municipală, înfiinţată de Cezar Pascu, a avut două concerte. Programul a inclus: Mendelssohn Bartholdi — *Uvertura nr. 2*, Beethoven — *Simfonia I*, Elgar — *Serenada pentru orchestră de coarde*, Enescu — *Poema Română*. Al doilea, Beethoven — *Uvertura „Egmont"*, Massenet — *Scene pitoreşti*, Elgar — *Simfonia în si minor* şi, din nou, *Poema Română*. Este curioasă voga lui Elgar, compozitor aflat în plină ascensiune, bucurîndu-se de mare credit.

Pe lîngă orchestră se înfiinţase un cor bărbătesc dirijat de George Breazul,[2] cu o titulatură greoaie însă explicită în privinţa scopurilor urmărite: Asociaţiunea muzicală pentru Vulgarizarea cîntărilor patriotice, ostăşeşti şi religioase.

Referindu-se la intenţia lui I. N. Otescu de a încropi şi a menţine ansamblul orchestral nou constituit, Mihai Munteanu arăta ... „luptă cu sîrguinţă să readucă pe deznădăjduiţii muzicali la tehnica şi disciplina dinamică a unei execuţiuni corecte".[3]

Nedescoperind alte informaţii despre activitatea orchestrei şi a corului, presupunem că s-a restrîns la cele două concerte, după care dizolvarea a fost iminentă, neavînd mijloacele materiale necesare supravieţuirii.

---

[1] Barbu Lăutarul. *Trei orchestre*. În: *Rampa nouă ilustrată*, I, 89, Bucureşti, 5 decembrie 1915, p. 1.

[2] Cordoneanu, C. M. *Orchestra Municipală*. În: *România de mîine*, Bucureşti, I, 7—8, 15 noiembrie 1915, p. 159.

[3] Munteanu, M. *Cronica muzicală*. În: *Făclia*, Bucureşti, I, 1, 15 noiembrie 1915, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Deși Orchestra Asociațiunii generale muzicale se bizuia pe entuziasm tineresc, se zbătea cu mari greutăți, în aprilie 1916, existența sa fiind pusă sub semnul întrebării. Principala dificultate era aceea că Bucureștiul nu dispunea de instrumentiștii necesari celor trei ansambluri. Din această cauză se puteau vedea aceiași orchestranți în concertele lui Dinicu și Castaldi. Or, schimbul de titulatură cu aceleași personaje nu putea dăinui. În plus, orchestranții care nu erau invitați în formația condusă de Castaldi recurgeau la intrigi, ostilitatea lor nefiind de bun augur pentru tînăra formație, oarecum improvizată și incertă.

Și pentru Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice intrarea României în război, în august 1916, a însemnat paralizarea activității, ceea ce se traduce prin încetarea șirului de concerte, ultimul, la București, s-a dat la 17 aprilie 1916, iar primul, după instaurarea păcii, la 6 ianuarie 1919, desigur, concerte dirijate de D. Dinicu. Așadar, două stagiuni și jumătate în capitală n-au răsunat acordurile instrumentiștilor orchestrei române. Ocuparea Bucureștiului de armatele germane i-a obligat pe mulți componenți ai orchestrei să se evacueze. Cei stabiliți la Iași, reuniți de neobositul George Enescu — care se considera mobilizat pe tărîmul muzicii — cu orchestranții ieșeni, au susținut o bogată stagiune simfonică din decembrie 1917 pînă în mai 1918, în sala Teatrului Național. În acest fel se poate spune că orchestra nu și-a încetat activitatea; ea a fost strămutată prin forța împrejurărilor. Dar ceea ce s-a întîmplat la Iași aparține vieții muzicale de acolo, mai ales că orchestra, în acea perioadă, nu a fost condusă de D. Dinicu.

În timpul ocupației germane, la București viața muzicală n-a încetat cu desăvîrșire, autoritățile de ocupație văzînd înfiriparea unor activități muzicale în scop propagandistic. Astfel, au fost aduse trupe de operă și, după cît am reușit să descoperim, orchestre, aflate în turnee sau încropite ad hoc, organizau concerte cu muzicieni locali, în condiții vitrege, sub raport valoric, dirijate de profesorul Grawert.

Imediat după alungarea cotropitorilor, C. Piaggio înfiripează o orchestră cu care, în toamna anului 1918 a susținut cîteva concerte. Într-unul s-a cîntat *Uvertura* de C. Piaggio, *Concertul în mi bemol major pentru vioară și orchestră* de Mozart, solist Socrate Barozzi, *Simfonia neterminată* de Schubert; un altul a reunit *Simfonia a III-a* de Beethoven și *Amurg de toamnă* de A. Alessandrescu. În deschidere au fost intonate Imnurile țărilor aliate în versiunea orchestrală a unor tineri compozitori români.[1]

După reîntoarcerea la vetrele lor, instrumentiștii orchestrei au fost convocați de un Dinicu suferind, dar încă apt de muncă și dornic să relanseze concertele atît de îndrăgite publicului. Greutățile organizatorice nu l-au copleșit; a angajat noi orchestranți, a făcut tot ceea ce a fost necesar pentru ca să se instaureze climatul favorabil unei munci atît de grele și gingașe.

D. Dinicu își reia atribuțiile după instaurarea păcii, reunind forțele dispersate, completînd partidele vacante... A fost o muncă titanică, mai ales că avea acum de luptat și cu mentalitatea unor instrumentiști care se obișnui-

[1] Alessandrescu, A. *Trimensualia*. În: *Letopiseți*. I, 2, 2 noiembrie 1918, p. 7, și nr. 3, 30 noiembrie 1918, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

seră cu exigența artistică a lui Enescu și, în plus, cu tentativele de organizare a unor orchestre paralele, care-l subminau. În cele din urmă însă, tradiția, dorința de a reface instituția cu un trecut impresionant au triumfat. După un concert de probă, susținut la sfîrșitul lunii noiembrie 1918, în care se cîntă și *Simfonia a III-a* de Beethoven, D. Dinicu, în fruntea orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice și al Cultelor, reapare pe afișele capitalei invitînd melomanii la 1 decembrie 1918 în Sala Ateneului, la concertul inaugural al noii stagiuni, care avea să se închidă la 16 iunie 1919. A fost o seară memorabilă, deși interpretarea *Eroicei* beethoveniene nu a strălucit ca altădată. În al cincilea concert se reascultă *Acteon*. Stagiunea a ținut pînă la 16 iunie 1919, și a oferit o galerie bogată de dirijori și soliști. D. Dinicu a cedat bagheta lui A. Alessandrescu, Mihail Jora, Mircea Bârsan, I. N. Otescu; George Enescu reapare la pupitru în martie, iar în mai și iunie conduce opt concerte, preluînd parcă inițiativa. El însă nu dorea să se stabilească, să se dedice carierei dirijorale, flacăra creației era mai puternică . . . Soliști ai stagiunii, mulți români: Nicolae Ochialbi, Mircea Bârsan, Viorica Vasilescu, Nadia Chebap, Vasile Filip și pianista franceză Moreau Leroy. Noutăți repertoriale? Foarte puține. M. Jora: *Suita pentru orchestră*, Albeniz — *Catalonia*, Gédalge — *Simfonia a III-a*, Otescu — *Ileana Cosînzeana* (fragment) și, evenimentul stagiunii, prima audiție a *Simfoniei a III-a* de Enescu (25 mai 1919). Mai trebuie remarcat că Enescu, susținut la pupitru de Dinicu, reia parțial ideea prezentării literaturii concertante pentru vioară, cîntînd șapte concerte celebre aparținînd compozitorilor: Bach, Brahms, Saint-Saëns, Mozart, Beethoven. Nu primele audiții contau acum, ci refacerea repertoriului curent, care slujea în egală măsură orchestra și publicul.

D. Dinicu, deși nu strălucea ca șef de orchestră, interpretările sale fiind lipsite de vervă, totuși are marele merit că a contribuit cel mai mult la statornicirea gustului muzical al unui public care devenise cunoscător, care știa să prețuiască muzica clasică, modernă și, totodată, fusese învățat să prețuiască muzica românească. Puțin cît a făcut, D. Dinicu a obținut mult, probabil cel mai mult în acea vreme, stimulînd creația originală prin simplul motiv că îi dădea atenție și o programa. Dinicu nu mai avea forța să sudeze colectivul orchestral, care dădea impresia unui „taraf de lăutari osteniți și neurastenici, care n-au respectul nici al muzicii, nici al compozitorilor, nici al șefilor de orchestră, și nici respectul ce trebuie să-și poarte sie însuși fiecare membru executant în parte“[1]. Probabil, această stare de lucruri care n-a putut fi corectată nici de ceilalți dirijori ce s-au perindat la pult, în afară de Enescu, se datora stării de nesiguranță a orchestrei, care nu era subvenționată, într-așa fel încît instrumentiștii să aibă o bază trainică a existenței lor. În fapt, cinematografele, restaurantele erau de multe ori gazdele primitoare pentru instrumentiștii orchestrei lui Dinicu. Se impunea așadar o măsură energică din partea statului care în acest fel „. . . ar aduce mai mult folos sufletului și gloriei noastre naționale“[2]. Reapariția lui Enescu în fruntea orchestrei are

[1] Ciomac, Emanoil. *Concertele simfonice* . . . În: *Fapta*, I, 9, București, 18 martie 1919, p. 211.

[2] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

darul să lumineze creațiile într-un fel unic, punîndu-le în relief contururile. Interpretările sale se deosebeau de tot ceea ce se auzea curent, datorită unei judicioase dozări a intensităților și profilurilor tematice, urmăririi planurilor, pînă la maxima realizare sonoră. Criticul Emanoil Ciomac, puternic impresionat de arta dirijorală enesciană, scria: „Parcă am fi zăcut multă vreme în întuneric și acum o muzică zguduitoare ne deșteaptă. Orchestra, ea însăși atîta vreme moartă, se mira parcă de transfigurarea ei“[1].

Privitor la configurarea programelor în care predomina creația clasicilor, Alfred Alessandrescu, în *L'Orient*, scria că ar trebui să se modernizeze prin includerea creațiilor compozitorilor contemporani. În replică, E. Ciomac înclină să creadă că A. Alessandrescu transpune în România o discuție de la Paris, tinerii compozitori francezi fiind revoltați că se abuzează de muzica clasicilor. Aplaudînd linia croită de D. Dinicu, E. Ciomac se situează pe poziția publicului ... „pentru educația lui, cred că tocmai trebuie să se înceapă cu a-b-c-ul muzicii, adică cu maeștrii clasici. Ar fi un paradox și o glumă să precumpănească în programele simfonicelor noastre R. Strauss și Debussy“[2]. Soluția, în această chestiune, nu putea fi unilaterală. Și Beethoven și R. Strauss aveau suficientă căutare și aderenți în rîndurile melomanilor, fapt care se va dovedi întocmai după 1920, cînd creația modernilor s-a bucurat de mai multă solicitudine, neputînd să-i izgonească pe marii clasici care rămîneau pilonii de granit ai temeliei repertoriale.

Pentru a înțelege mai profund mentalitatea muzicală a epocii, schimbările survenite, este bine să precizăm că deși în programele concertelor muzica nouă nu era prea mult reprezentată, totuși se remarcă cotitura produsă de la Wagner și Brahms încoace, „făclia muzicei“ fiind preluată de compozitorii francezi și ruși. Tot ce s-a inovat de la Wagner încoace, în muzică, lor li se datorește. Rușii au adus suflul larg al pămîntului și armoniile nordului lor. Francezii au desăvîrșit formele clasice (principiul ciclic), au adus nenumărate inovații armonice, mii de detalii ingenioase în orchestrație și instrumentare, moduri și game noi, o atmosferă subtilă pe care n-o respirasem încă; cît de sărac e materialul muzical al compozitorilor germani moderni, cu Richard Strauss și Gustav Mahler în frunte. E înspăimîntătoare banalitatea și sărăcia ideilor muzicale pe care ridică aceștia uriașele lor clădiri sonore“[3]. Evident, Emanoil Ciomac folosește metoda facilă a elogierii compozitorilor preferați și a denigrării celor pe care nu-i avea la inimă. Creația lui Richard Strauss și Gustav Mahler era parțial sau deloc cunoscută publicului bucureștean, și nici compozitorii ruși moderni, Stravinski încă nu exista pentru orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, iar Debussy apăruse cu puține piese. Pentru familiarizarea melomanilor cu numele unor compozitori, ca și pentru a-i iniția cît de cît, asemenea compartimentări nu erau lipsite de har, mai ales că

---

[1] Idem. *G. Enescu, șef de orchestră. Concertele simfonice. Moarte și transfigurație.* În: *Faptă*, I, 15—16, București, 6/11 mai 1919, p. 349.

[2] Ciomac, E. *Teatru-Muzică. Evantaiul.* În: *Fapta*, I, 2, București, 28 ianuarie 1919, p. 45.

[3] Ciomac, E. *Insemnări muzicale.* În: *Fapta*, I, 3—4, București, februarie 1919, p. 68—69.

Scanned with OKEN Scanner

sensibilitatea latină a publicului de la noi era mai receptivă spre miniaturi şi rafinamentul muzicii franceze, chiar şi ruse. Oricum, apare indubitabil că educaţia prin intermediul concertelor jucase o carte mare; melomanul bucureştean era iniţiat în marea muzică, era pregătit să se confrunte cu cele mai noi direcţii şi tendinţe artistice. Enescu, Dinicu şi ceilalţi interpreţi îşi făceau conştiincios datoria.

Reluînd ideea înscrierii unor partituri, mai ales contemporane, în programele orchestrei simfonice se deduce o reprezentare inegală, imposibil de sesizat în demersul ei. Richard Strauss, considerat a fi fost satisfăcător reprezentat, figurează doar prin patru titluri, dintre care, *Valsul* din opera *Cavalerul rozelor*, inclus în repertoriu după doi ani de la premiera mondială, nu era decît un delicios număr de culoare, fantezie şi divertisment. Cea mai gustată partitură a acestui compozitor german a fost, pe atunci, *Moarte şi transfiguraţie*, acreditată încă de Wachmann, la 3 aprilie 1905, programată de 10 ori! Prima audiţie bucureşteană avea loc la 16 ani de la lansarea mondială. La 27 de ani distanţă a răsunat *Don Juan*, iar *Till Eulenspiegel* la un sfert de veac, apărînd în concertele bucureştene la 29 februarie 1920. În cursul acelui an a răsunat însă de 4 ori, parcă pentru a recupera timpul neacordat mai demult.

J. Sibelius a fost destul de prompt inclus în repertoriu, datorită numai lui D. Dinicu, *Finlandia*, fiind cîntat la noi după 10 ani. Şase titluri îi aduceau numele pe afişe, nu însă simfoniile. Recordul l-a deţinut *Vals trist*, lucrare de mare audienţă şi fără dificultăţi pentru interpreţi. Am atins aici o chestiune ce poate fi edificatoare pentru o anumită categorie de creaţii. În repertoriu erau adeseori preferate partiturile cu accesibilitate pronunţată ca, bunăoară, *Carnaval la Paris* de Svendsen, *Dans macabru* de Saint-Saëns, foarte des programat, acest compozitor bătînd recordul în ceea ce priveşte literatura concertantă. Şi Ravel e prezent printr-o miniatură, singura sa lucrare, *Pavana pentru o infantă defunctă* (21 decembrie 1919).

Conexarea la marele repertoriu era însă o realitate, fără un decalaj marcant, prezenţele sînt concludente pentru plasarea repertoriului nostru simfonic în actualitate.

Prezentarea *Simfoniei a III-a* cu cor de George Enescu, la care şi-au dat concursul D. G. Kiriac şi corala „Carmen", a mai constituit un eveniment marcant, dînd viaţă uneia dintre cele mai nobile şi complexe partituri semnate de un compozitor român, expresie a încordării dramatice din zilele refugiului de la Iaşi, cînd a fost zămislită. Ziarul *Rampa*, prin E.L.M. relata după concert . . . „e o lucrare de valoare şi maturitate", relevîndu-se orchestraţia . . . „de o amploare care a speriat şi pe cei mai iniţiaţi şi rutinaţi oameni de breaslă" . . . „E o lucrare, totuşi, foarte inspirată . . ."[1]

Deşi războiul se încheiase, muzica nu era încă scutită de urmările lui. Sala Ateneului, „Palatul nostru naţional al Artelor", cum scrie Brăiloiu,[2] fusese

---

[1] M.E.L. *A treia simfonie a maestrului Enescu*. În: *Rampa*, III, 490, Bucureşti, 28 mai 1919, p. 2.

[2] Brăiloiu, C. *Mişcarea muzicală*. În: *Muzica*, II, 2, Bucureşti, decembrie 1920, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

rechiziționată pentru a găzdui planurile parlamentului, ceea ce însemna că nu se mai puteau da concerte, muzica era dată afară din lăcașul ei. O serie de muzicieni protestează vehement, în frunte cu D. Cuclin[1] ceea ce face ca, în cele din urmă, Ateneului să i se redea destinația muzicală.

Tot în vara anului 1919, cînd Dinicu își cristalizase planurile pentru stagiunea care bătea la ușă, presa începe să-i facă popularitate tînărului dirijor George Georgescu, eminent violoncelist, dar care din cauza unui accident s-a reprofilat, îmbrățișînd cariera dirijorală. La București soseau vești îmbucurătoare despre succesul său ca dirijor la pupitrul filarmonicii din Berlin, unde a debutat în seara zilei de 15 februarie 1918 interpretînd Ceaikovski — *Simfonia a VI-a*, Grieg — *Concertul pentru pian și orchestră*, solistă G. Hirschler-Marx și R. Strauss — *Till Eulenspiegel*. Nikisch și Weingartner, care erau în sală, i-au consfințit consacrarea. Cu Claudio Arau în *Concertul pentru pian și orchestră* de Ceaikovski, G. Georgescu a reapărut în Sala „Beethoven", în fața aceleiași filarmonici berlineze, cîștigînd iarăși aplauzele publicului și cuvintele de laudă ale criticilor[2]. Concertele sale repetate la Berlin au determinat cercurile artistice din capitala României să se intereseze de tînărul dirijor, punîndu-se problema numirii sale ca succesor al lui Dinicu, care era încîntat de perspectiva transmiterii baghetei unuia dintre cei mai înzestrați elevi ai săi. Titlul unui articol pro-Georgescu: *O baghetă românească pe care n-o cunoaștem*, relata succesele repurtate în Germania de acest elev român al lui A. Nikisch[3]. Se simțea că D. Dinicu se afla la zenitul carierei sale și se căuta înlocuitorul . . . Adevărul e că Dinicu însuși era preocupat de viitorul orchestrei și, auzind despre G. Georgescu, întreprinse o călătorie în Germania spre a-l vedea și a-l convinge că locul său e la București . . .

Dinicu deschide stagiunea 1919—1920, la 30 noiembrie, mai dirijează încă două concerte succesive, după care părăsește definitiv podiumul . . . „bagheta n-are nici pricepere, nici vigoarea necesară", se putea citi în *Curierul Artelor*[4]. Concertele sale, după ecourile presei, erau modeste, de altfel nici programele nu mai ofereau nimic nou. Acum erau alte vremuri decît cele de la începutul carierei sale, or, D. Dinicu nu sesizase acest lucru, persevera în a menține vechea orientare a repertoriului, axată pe creația clasicilor și romanticilor, îndeosebi Wagner. Bătrînețea și mai ales suferința cauzată de o boală cronică nu-i permiteau să se mențină nici măcar la nivelul anterior. Era momentul ca cei care nu-l agreaseră să intervină spre a-l înlătura grabnic. Pe această linie i se dau sfaturi ca: . . . „lasă bagheta și preia arcușul. . ."[5] cuvinte grave, acuzîndu-l de incapacitate, într-un moment cînd într-adevăr se găsea

---

[1] Cuclin, D. *Tot în chestiunea rechiziționării Ateneului*. În: *Rampa*, III, 634, București, 28 octombrie 1919, p. 1.

[2] Georgescu, Tutu G. *George Georgescu*, București, 1971, Edit. muzicală, p. 69—76. A se citi aprecierile criticii muzicale.

[3] Cerbu, Eman. *Interviul zilei . . . De vorbă cu George Georgescu*. În: *Rampa*, III, 572, București, 20 august 1919, p. 1.

[4] Toboșar. *Concertul orchestrei ministeriale*. În: *Curierul Artelor*, III, 7, București, 15 decembrie 1919, p. 4.

[5] Fierul Roșu. *Agonia dlui Dinicu*. În: *Curierul Artelor*, III, 8, București, 22 decembrie 1919, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

în dificultate, nemaiavînd condiţie fizică, întunecîndu-i sfîrşitul carierei, din păcate, fenomen destul de frecvent la noi. În loc să i se recunoască meritele, incontestabile, i se făceau reproşuri, denigrîndu-i-se întreaga activitate. Prea uşor s-a trecut pe lîngă o operă de culturalizare muzicală, de propulsare a valorilor universale în spaţiul românesc.

Retrospectiva repertoriului pe care D. Dinicu l-a promovat, cu prioritate a celui ce purta indicativul „primă audiţie", are darul să evidenţieze o atitudine deschisă faţă de marile opere simfonice româneşti şi universale, în chip deosebit. Lui i se datorează abordarea unor pagini nemuritoare de creatorii romantici, nerulate la noi, îndeosebi de Ceaikovski, inclusiv concertele, Sibelius, Rimski-Korsakov, Dvorak, Debussy, Elgar, Massenet, Fl. Schmitt, şi chiar Liszt cu *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2*, nemaicîntat pînă atunci. Nu trebuie omise nici simfonii celebre: *a II-a* de Saint-Saëns, *a IV-a* de Brukner, *I, a III-a* şi *a IV-a* de Brahms. E adevărat că a investit prea mult credit în valenţele artistice ale unor compozitori mărunţi, consideraţi atunci importanţi, cîntîndu-i excesiv de des, bunăoară, Karl Goldmark. Orişicum, în balanţa realizărilor, asemenea erori de navigaţie nu mai contează, important apare că D. Dinicu a menţinut orchestra, oferind stagiuni bogate şi de ţinută artistică, înscriindu-le pe o traiectorie ascendentă. „Concertele Dinicu" au meritul de a fi fost surse puternice de lumină şi cultură.

Alfred Alessandrescu şi I. N. Otescu dirijînd două concerte la sfîrşitul lunii decembrie, realizează puntea de trecere de la era Dinicu la era G. Georgescu. A. Alessandrescu oferă un program sobru: Wagner — Preludiu la *Lohengrin*, C. Franck — *Simfonia în re minor*, Ravel — *Pavana pentru o infantă defunctă* şi A. Alessandrescu — *Didona*. Otescu: Beethoven — *Simfonia a VII-a*, Borodin — *În stepele Asiei Centrale* şi Otescu — Fragmente din muzica la *Ilderim*... „compoziţie serioasă şi muncită, de multă maturitate şi mai ales de multă inspiraţie".[1]

Dar la mijlocul anului 1919 se făceau proiecte pentru dinamizarea vieţii concertistice, unul prevedea înfiinţarea unei a doua orchestre simfonice, a Sindicatului General Muzical. Sub conducerea lui I. N. Otescu, 120 de instrumentişti semnează debutul acestei orchestre în concertul din 13 septembrie. În luna ianuarie, *Curierul Artelor*[2] anunţă organizarea a 60 de concerte simfonice, majoritatea dirijate de aşii baghetei: O. Nedbal, Weingartner, Nikisch, R. Strauss, Enescu... Ionel Perlea, în dublă calitate de compozitor şi dirijor, apare întîia oară în faţa publicului bucureştean, conducînd la 16 octombrie orchestra Operei Române, care şi ea susţinea concerte. Reapare în noiembrie 1919, dovedind la 19 ani, în *Două schiţe simfonice*, ... „o solidă bază tehnică, un apreciabil gust muzical şi o deosebită seriozitate în concepţie". Sînt evidenţiate calităţile sale dirijorale... „priceput, energic şi cu o rară calitate: ritmul egal"[3].

---

[1] Manu, E. L. *Al cincilea concert simfonic*. În: *Rampa*, III, 88, Bucureşti, 31 decembrie 1919, p. 1.

[2] *Un proiect măreţ*. III, 9—10, 1—8 ianuarie 1920, p. 3.

[3] Otescu, I. N. *Concertul Perlea*. În: *Curierul Artelor*, III, 6, Bucureşti, 8 decembrie 1919, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE GEORGESCU — DIRIJOR AL FILARMONICII

George Georgescu debutează pe podiumul Ateneului la 4 iunie 1920, într-un concert cu un program sobru și bine alcătuit: Weber — Uvertura la *Euryanthe*, Mozart — *Simfonia în mi bemol* și Beethoven — *Simfonia a V-a*. Arta sa dirijorală a captivat publicul, ceea ce înseamnă că primul concert i-a adus consacrarea. „George Georgescu a repurtat prima sa victorie la noi — scria E. L. Manu. Georgescu e azi pentru muzicomani copilul alintat.

Energic, stăpînește orchestra și sala cu o putere de fascinație neobișnuită. Vînjos, martelează parcă fiecare notă; și fiecare notă pare a zvîcni din vîrful baghetei lui.

Georgescu e o glorie a noastră.

Triumful lui ne înfioară de mîndrie și de sincer entuziasm“[1].

Programele lui G. Georgescu sînt sobre, bine alese, oferind varietate și creații însemnate. Dacă ar fi să evidențiem preferințele tînărului dirijor, cu greu s-ar putea detașa un nume. Totuși, Richard Strauss, căruia îi prezintă poemul *Till Eulenspiegel* în primă audiție, *Don Juan*, *Moarte și transfigurație*, în concerte și apoi chiar într-un festival Strauss, pare să confirme apropierea, dragostea lui pentru acest compozitor rămînînd constantă în tot timpul activității sale. A colaborat cu soliștii C. C. Nottara și Th. Popovici (Mozart — *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră*), S. Barozzi, concertmaistrul (Mendelssohn-Bartholdy — *Concertul pentru vioară și orchestră*), Nadia Chebap (Beethoven — *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3*), Erika și Alice Morini. A cedat bagheta la doi dirijori celebri: Felix Weingartner (martie, trei concerte) și Oskar Nedbal (aprilie, mai, două concerte), oferind muzică de compozitori slavi, între care și prime audiții: Suk — *Serenada, op. 6* și Novak — *Suita slovacă, op. 32*[2]. George Georgescu a încheiat stagiunea la 30 mai 1920 cu *Poema Română* de Enescu. În programele sale a figurat și *Rapsodia I.* Dar creația altor compozitori români nu a fost prezentă, și sub acest aspect, G. Georgescu, deocamdată, nu s-a ridicat la înălțimea lui D. Dinicu, care a manifestat mai multă solicitudine pentru muzica autohtonă.

Din momentul venirii sale în fruntea orchestrei, G. Georgescu nu a urmat pilda lui Dinicu în a ceda bagheta și altor dirijori români. Nici Enescu nu mai apare, pînă în 1921...

Emanoil Cerbu dă apă la moară unei false rivalități, urmărind să demonstreze că Georgescu „meseriașul“ este mai inspirat dirijor decît Enescu care... „e geniu universal“. De aceea — conchidea criticul *Rampei* — Georgescu, meseriașul baghetei, e un dirijor mai mare decît Enescu, diletantul baghetei“[3]. Juarez Movilă, polemizînd cu E. Cerbu, arată că „Enescu este un *colos incomparabil*, este într-adevăr un geniu *universal*, complex și complet, care *stăpînește toate* formele de expresie muzicală cu aceeași *magistrală de-*

[1] Manu, E. L. *Primul concert dirijat de Georgescu.* În: *Rampa*, III, 694, București, 7 ianuarie 1920, p. 2.

[2] Cosma, Viorel, *Op. cit.*, p. 134—135.

[3] Cerbu, Em. *George Georgescu.* În: *Rampa*, IV, 710, București, 1 februarie 1920, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

săvîrşire..."[1] După trei luni, Emanoil Cerbu reia aceeaşi temă, nevoit să se explice, în urma „nemulţumirilor şi neînţelegerilor iscate", de folosirea noţiunilor „diletant" şi „meseriaş". „Georgescu e un dirijor mai mare decît Enescu după principiul că un specialist e întotdeauna meşter mai mare decît un doftor pentru toate bolile"[2]. Asemenea speculaţii riscă să denatureze adevărul nu prea înţeles de Em. Cerbu, potrivit căruia comparaţiile în domeniul artei sînt, ca regulă, nefericite, deoarece pun alături individualităţi diferite şi, ca atare, necomparabile. În baza acestei reguli, fiecare este mare şi, deci, important în felul său. Desigur, Enescu nu era numai dirijor, pe cînd Georgescu era, aici ar putea fi, într-adevăr, o demarcaţie între cei doi muzicieni, care priveşte însă profilul lor nu şi esenţa calitativă a artei lor interpretative.

Succesul repurtat în prima stagiune îi permite lui Georgescu să se ocupe serios de organizarea orchestrei: după răsunătorul succes înregistrat cu prilejul festivalului Strauss, se constituie, în aprilie 1920, Societatea Filarmonică din Bucureşti, societate pe acţiuni, deci o nouă denumire pentru vechea orchestră, avînd în frunte un consiliu artistic format din: George Enescu, Alfred Alessandrescu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Dimitrie Dinicu, George Georgescu, Ion Nonna Otescu, Ioan Scarlatescu, adică cei mai reprezentativi muzicieni români[3].

George Enescu, ales preşedinte de onoare, şi-a exprimat entuziasmul pentru crearea societăţii, afirmînd: „Ura! pentru mişcarea muzicală din România! Din acest punct de vedere viitorul ni s-arată destul de strălucit." Nu scapă ocazia pentru a face şi cîteva recomandări: „Nu uitaţi... executarea cît mai deasă a compoziţiilor tinerilor noştri simfonişti". Cuvintele acestea purtau şi rezonanţe de reproş faţă de atitudinea lui Georgescu faţă de creaţia românească.

G. Georgescu realizează un acord cu D. Dinicu în august 1920, prin care întreaga zestre a orchestrei, inclusiv biblioteca acumulată în decursul anilor, trece în donaţia noii Filarmonice. Societatea pe acţiuni „Filarmonica" obţine din partea Ministerului Instrucţiunii un contract care prevedea trecerea orchestrei cu tot ce are în serviciul noii societăţi Filarmonice, o subvenţie anuală acordată de Minister în suma de 100.000 lei, prezentarea în fiecare stagiune a zece concerte populare cu dirijori români (alţii decît Georgescu) şi trei concerte pentru elevi, monopolul ca zece ani să nu se afirme la Bucureşti nici o altă orchestră simfonică[4].

George Georgescu a trecut la acţiuni organizatorice în dorinţa de a realiza o orchestră de clasă. Angajează din străinătate instrumentişti pe care nu-i găsea la Bucureşti, alcătuind un ansamblu orchestral de 100 de persoane; contractează prin emisarii săi mari dirijori şi solişti pentru viitor... Alcătuirea orchestrei prin angajarea unui număr restrîns de instrumentişti români a con-

---

[1] Movilă, J. *Enescu ori Georgescu.* În: *Curierul Artelor*, III, 12, Bucureşti, 1—8 februarie 1920, p. 1.

[2] Cerbu, Em. *„Diletant" şi „meseriaş" al baghetei.* În: *Rampa*, IV, 755, Bucureşti, 1 mai 1920, p. 1.

[3] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 55.

[4] Movilă, J. *O moştenire cu bucluc.* În: *Curierul Artelor*, III, 49—50, Bucureşti, 1—15 august 1920, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

stituit temeiul pentru declanșarea unei campanii denigratoare împotriva lui G. Georgescu, în fruntea căreia se află J. Movilă, care lua apărarea orchestranților rămași fără servici, conform pevederilor sindicale în virtutea cărora acționa. În plus, unii instrumentiști germani, austrieci se angajau și la localuri ceea ce provoca nemulțumire și printre lăutari... *Curierul Artelor* publică un virulent atac la adresa lui Georgescu: *Orchestra lui Mackensen* (IV, 7—10, 15—30 noiembrie 1920, p. 3), arătîndu-se meritele incontestabile, dar și politica sa germanofilă în alcătuirea orchestrei...

Orchestranții rămași în afară nu au stat cu mîinile în sîn, după o perioadă de tatonări, s-au constituit, la 4 noiembrie 1920, în orchestra *Simfonică română*, condusă de un comitet alcătuit din I. Georgescu, I. Picvan și P. Nitzulescu. Membrii fondatori ai acestui ansamblu instrumental erau: P. Elinescu, N. Cerchez, I. Fotino, V. Tecuceanu, A. Teodorescu, D. Rogozea, M. Pesione, C. Dănescu și alții. Ca președinte a fost ales, în absență, George Enescu. În obiectivul orchestrei intra: propagarea muzicii simfonice, programarea compozitorilor, dirijorilor, soliștilor... „de o reală valoare, de preferință români".[1]

Stagiunea concertelor simfonice 1920—1921, condusă de G. Georgescu, care a rămas intransigent în atitudinea sa, urmărind calitatea artistică, s-a deschis la 22 octombrie 1920, și pînă la 31 decembrie 1920 s-au putut asculta cincisprezece concerte foarte judicios concepute, dirijate de George Georgescu cu două excepții parțiale, I. Perlea și M. Jora, care și-au dirijat singuri creațiile proprii, avînd colaborarea soliștilor: Ary Van Leuwen (flaut), A. Menasazes (vioară), Juliette Arnold (pian), Jascha Schwartzmann (violoncel), Leo Sirota (pian), Romulus Vrăbiescu (canto), Enrico Mainardi (violoncel). Așadar, mai mulți soliști, e adevărat, nu prea au fost solicitați românii, aducînd o diversitate instrumentală.

Predominau în repertoriu: Weber, Beethoven, Bach, Wagner, Strauss. O singură primă audiție: Liapunov — *Concertul pentru pian și orchestră*. G. Georgescu s-a ținut de cuvînt, acordînd spațiu creației românești. În afara *Rapsodiilor Române* de G. Enescu, programează: I. Perlea — *Două fragmente simfonice* (17 noiembrie), Filip Lazăr — *Preludiu* (1 decembrie), M. Jora — *Poveste indică*, după un poem de M. Eminescu (15 decembrie)[2].

Concertele se bucurau de o călduroasă primire, publicul, alcătuit în majoritate din tineri, aplauda cu frenezie, simțind în G. Georgescu pe acel muzician care comunica în realizările sale de o înaltă ținută artistică. Imprimînd concertelor simfonice o aureolă deosebită, viața muzicală intrase într-o zodie favorabilă progresului. Fără nici o teamă de a greși, se impune constatarea că abia G. Georgescu, prin stagiuni dense și onorate de mari personalități, cultivînd un repertoriu prestigios, care nu ocolea muzica modernă românească și universală, a realizat sincronizarea perfectă a activității orchestrale concertistice, permițînd de la acest stadiu permanente izbucniri ce evidențiau fenomenul protocronismului. Spunînd aceasta, avem în vedere talia internațională a dirijorului G. Georgescu, comparat cu cei mai mari magicieni ai bagheței timpului.

---

[1] *Simfonica română*. În: *Curierul Artelor*, IV, 7—10 (57—60), București, 15—30 noiembrie 1920, p. 6.

[2] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

TURNEELE UNOR ORCHESTRE STRĂINE ÎN CAPITALĂ

Capitala României, în decursul anilor, a fost vizitată de renumite orchestre de peste hotare, schimbul valorilor muzicale începînd să funcţioneze şi pe acest tărîm. Se ştie că Filarmonica braşoveană condusă de Anton Brander a inaugurat seria turneelor simfonice la Bucureşti, încă în faza anterioară. L-a urmat J. Strauss cu celebra sa orchestră vieneză, prezentînd atractive programe de cafe concert, nemuritoare valsuri, aflate pe atunci în mare vogă. În aprilie 1909, Wiener Tonkünstler Orchester, avîndu-l dirijor pe Oskar Nedbal, a întreprins un turneu la Bucureşti pentru a susuţine trei concerte memorabile, ce s-au bucurat de, citîndu-l pe criticul M. Mărgăritescu, un... „entuziasm latin".[1] Succesul a fost răsunător, în pofida unor imperfecţiuni, instrumentele cu coarde erau adeseori înăbuşite de sonorităţile masive ale alămurilor, sonoritatea compartimentului violoncelilor părea aspră. Toate acestea... „dispăreau înaintea interpretării, înaintea *spiritului* paginilor tăiate."[2] În cele trei concerte au fost prezentate pagini celebre şi mai puţin celebre. Iată-le: Wagner — *Uverturile la Tannhäuser şi Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*, precum şi *Kaisermarsch*, Grieg — *Marşul piticilor* din *Suita lirică*, Smetana — *Moldova*, Dvorak — Simfonia *„Din lumea nouă"*, Beethoven — *Simfonia a III-a*, Berlioz uvertura *Sakuntala*, Ceaikovski — *Simfonia a VI-a „Patetica"* şi *Andante cantabile* pentru coarde.

Cei 60 de orchestranţi conduşi de un energic şef au excelat în paginile muzicii germane, în paginile creaţiilor clasice şi romantice, neocolind partituri moderne. Cînd vehiculăm acest cuvînt avem în vedere creaţiile lui Ceaikovski şi Dvoràk, compozitori ce erau cotaţi drept moderni în primul deceniu al secolului; de la prima audiţie a simfoniilor datorate lor nu se scurseseră nici 20 de ani!

La mai puţin de un an, în stagiunea următoare, 10 şi 12 decembrie 1909, un alt ansamblu orchestral, o „falangă simfonică" întreprinde un turneu la Bucureşti: Münchener-Tonkünstler, sub direcţia lui José Lassale, excelînd în „omogenitate, precizie, mlădiere."[3] S-a cîntat: Wagner — *Uvertura „Tannhäuser"*, Berlioz — *Simfonia fantastică*, R. Strauss — *Moarte şi transfiguraţie*, iar apoi, Mahler — *Simfonia I*, A. Beer — Wolbrunn — *Cavalcada lui Don Quijote*, E. d'Albert — *Uvertura „Improvizatorul"*, P. Dukas — *Ucenicul vrăjitor* şi Ceaikovski — *Uvertura „1812"*. Evident, multe prime audiţii absolute pentru melomanii bucureşteni, ce vor fi incluse în stagiunile următoare în repertoriul curent. În mod deosebit se cuvine remarcată o primă luare de contact cu creaţia lui Gustav Mahler prin *Simfonia I*, „plină de viaţă şi culoare", după M. Mărgăritescu[4] şi, potrivit lui H. Göring, ... „o lucrare plină

[1] Mărgăritescu, M. *Luna muzicală*. În: *Muzica*, I, 7, aprilie 1907, p. 259.

[2] Idem, ibidem.

[3] Mărgăritescu, M. *Concertele orchestrei Münchener-Tonkünstker*. În: *Muzica*, II, 2—3, noiembrie-decembrie 1909, p. 59.

[4] Idem, ibidem.

de dificultăți tonale; o sonoritate exuberantă în grupele instrumentale și de nepătruns în țesăturile armonice".[1]

Din nou revine la București O. Nedbal, în fruntea aceleiași orchestre vieneze, în primăvara anului 1913, fiind ovaționată pentru strălucita interpretare a *Uverturii „Leonora" nr. 3* de Beethoven și a *Simfoniei a VI-a* de Ceaikovski. O. Nedbal devine un oaspete obișnuit al capitalei noastre, aflîndu-se adeseori și la pupitrul orchestrei M.I.P.. Mai mult, a început să se intereseze de muzica românească, „orală" și „savantă", preluîndu-i imboldurile motivice în unele din compozițiile sale. Într-un interviu din 1918 spunea, în deplină cunoaștere a fenomenului nostru muzical: „Admir pe marele dumneavoastră Enescu care, mi-e dealtfel prieten, tocmai pentru munca ce o depune de a scoate la iveală neprețuitele melodii populare".[2]

MIȘCAREA SIMFONICĂ LA IAȘI

Concertele simfonice la Iași s-au putut iniția, în cadrul Conservatorului, profesorii și elevii săi oferind producții cu orchestra care se menține din 1893. Evident, instrumentiștii Teatrului Național erau și ei solicitați pentru manifestările orchestrei. Eduard Caudella, aflat la cîrma ansamblului orchestral, a împărtășit ieșenilor creația clasică, romantică, excelînd în piese miniaturale, uverturi, de la Weber la Wagner (*Rienzi*), și simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven. Soliste erau, de regulă, ieșence, doamne, foste eleve la Conservatoare celebre: Matilda Popp, Ortansa Andrei, Maria Lucacewski, eleva lui Carol Miculi[3].

Din 1901, concertele, cum am arătat la istoricul Conservatorului din Iași, au trecut sub patronajul lui Gavriil Musicescu. Erau 35 de orchestranți care abordau piese nu prea dificile. Au cîntat și *Uvertura „Moldova"* de Flechtenmacher. De altfel, e caracteristic muzicienilor ieșeni să se preocupe de tălmăcirea creației concetățenilor compozitori, bunăoară concert omagial Caudella, e drept, cu sala goală... L-au comemorat și pe Musicescu, într-un festival organizat de Asociația generală a artiștilor, cu participarea corului Mitropolitan condus de Gheorghiu, și orchestra Conservatorului, dirijată de A. Cirillo.

Enrico Mezetti organizează în 1905 o orchestră mai mare, alcătuită din 50 de instrumentiști, care își dă concursul la spectacolele Teatrului Național. Concertele sale erau periodice, dar la intervale destul de mari. A prezentat și un festival Mozart.

Iată un program concludent pentru orientarea repertorială, concertul din 27 noiembrie 1905: Schubert — *Uvertura „Rosamunda"*, Goltermann — *Concert pentru violoncel și orchestră* și Haydn — *Simfonie în sol minor*. Preocupat de susținerea creației autohtone, T. T. Burada recomandă mai multă grijă față

---

[1] G(öring), H. *Revista muzicală* În: *Voința națională*, XXVII, 7337, București, 19 decembrie 1910, p. 2.

[2] Miclescu, S. *O oră la Oskar Nedbal*. În: *Scena*, II, 2, București, 3 ianuarie 1918, p. 1.

[3] Caudella, Eduard. *Cîteva cuvinte asupra programării gustului muzical în țară*. În: *Evenimentul*, Iași, 9, iunie 1905, p. 136; cf. Caudella, Ed. *Cronici din trecut*. Ed. îngrijită de I. Staicovici, București, 1975, Edit. muzicală, p. 28.

de... „muzica noastră națională, căci și noi am avut și avem artiști care prin compozițiunile lor pot face onoare nu numai în țară la noi ci și în străinătate".[1]

Din toamna anului 1907, inițiativa organizării concertelor simfonice la Iași și-o asumă Athanasie Theodorini, convocînd instrumentiștii capabili să facă parte din ansamblul orchestral, pregătind, în repetiții prelungite, programe accesibile. Nu ocoleau Iașul formațiile instrumentale străine, e drept puține la număr, dar prezența lor atestă un fenomen de relansare a vieții muzicale, de îmbogățire. Un asemenea turneu l-a făcut Societatea parisiană a instrumentelor din vechime, (octombrie 1908), dirijată de H. Casadessus, interpretînd piese de Mustini, Lully, Borghi, prilej pentru ca Eduard Caudella să remarce că muzica secolelor trecute nu se cînta în grabă, și nu se urmărea tehnica în sine... „atunci era gingășie, sentimentul și gustul..."[2] Și Iașul a fost vizitat de orchestra vieneză Tonkünstler Verein. Într-un concert al orchestrei ieșene de la începutul anului 1908, la care și-a dat concursul și A. Ciolan, a fost inclus în program *Andante* din *Serenada* de Th. Fuchs, motiv pentru a se sugera o și mai mare atenție creației autohtone, pentru că, astfel, se va forma... „gustul nu numai pentru muzica clasică ci și pentru cea proprie, română".[3]

Ritmul concertelor devine mai susținut în timpul directoratului Ath. Theodorini. În cele șapte concerte organizate de el și-au adus contribuția și soliștii A. Moldrich (violoncel) și Mihai Barbu (vioară). I. Sibianu a dirijat și el orchestra, dar nu era predestinat pentru așa ceva. Dirijează și I. Vlăduță, elev al lui Castaldi, și M. Reger, care în concertul din 19 februarie 1909 interpretează fantezia simfonică *Amintiri din Carpați* de Ed. Caudella.

La sfîrșitul anului 1910, D. Dinicu, în fruntea Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, a participat la serbările jubiliare de la Iași, interpretînd între altele *Poema Română* de Enescu. Orchestra Conservatorului, corul Mitropolitan, soliștii Gemma Mezzetti, Lucreția Bîrsan, M. Grigorescu, C. Artemi și C. Stupcaru au prezentat cantata scenică *Sărbătoarea luminei* de Enrico Mezzetti, pe versuri de State Dragomir.

În stagiunea 1911—1912, și următoarea, dirijează I. Vlăduță concertele simfonice ale Orchestrei Conservatorului. S-au remarcat în aceste manifestări: P. Abramovici și Mircea Bîrsan, elev al lui Caudella. Din repertoriu: Beethoven — *Simfonia a VI-a*, Max Bruch — *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră*, Schumann — *Concertul pentru pian și orchestră*, Caudella — *Uvertura la „Fata răzeșului"*, I. Sibianu — *Marș liric*. Cum Vlăduță era de meserie șef de muzică militară, transpunea stilul de lucru de aici la orchestra simfonică, mai mult, dînd mai curînd ordine decît indicații explicite. Din această cauză se spunea despre el că... „dirijează cu sabia".[4] Orchestra Conservato-

---

[1] Burada, T. T. *Concertele simfonice de muzică clasică*. În: *Evenimentul* XIII, 196, Iași, 19 octombrie 1905; *Opere*, vol. II, ed. îngrijită de V. Cosma, București, 1975, Edit. muzicală, p. 146.

[2] Caudella, Ed. *Concertul Societății din Paris a instrumentelor din vechime*. În: *Evenimentul*, XVI, 179, Iași, 31 decembrie 1908, p. 2.

[3] Bărbulescu. I, *Iașul cultural. Cronica muzicală*. În: *Revista din Iași*, I, 1, Iași, ianuarie, 1908, p. 243.

[4] Cirillo, A. *Orchestra simfonică din Iași*. În: *Rampa*, III, 740, București, 22 iunie 1914, p. 2.

rului nu excela și, de la an la an se dezmembra. Perindarea la pupitru a unui număr relativ mare de dirijori era deja un indiciu că lucrurile nu străluceau.

Antonin Ciolan își asumă inițiativa cu rezultate încurajatoare, dar pleacă la studii la Dresda... În 1915 Ath. Theodorini preia din nou misiunea grea a edificării ansamblului instrumental. Programele acestor concerte erau axate pe creații de mare popularitate, concepția repertorială fiind dictată mai curînd de comandamente pragmatice decît de scopuri estetice. Iată un program din această perioadă, concludent pentru ideea de mai sus, favorizînd însă menținerea flăcării muzicii simfonice în orașul de pe Copou: Mozart — *Uvertură la opera Don Juan*, Volkmann — *Serenadă*, Cherubini — *Uvertura la opera Sacagiul*, Haydn — *Simfonie* (?), Schumann — *Visare* și *Cîntec de seară*. Concertul cu acest program aparține datei de 22 mai 1916.

Și Ilie Sibianu se numără printre muzicienii care au urmărit obținerea primatului în guvernarea destinelor simfonice la Iași, mărturie fiind, între altele, demersul făcut autorităților municipale pentru a i se corda creditul necesar înfiripării unor orchestre, contînd în acest sens pe 31 de instrumentiști. Oferta însă se declină la 22 ianuarie 1916[1]. Pe baza datelor acestea se poate conchide că în Iași pulsația simfonică era intermitentă, concertele se datorau orchestrei Conservatorului. Neavînd susținere din partea municipalității, a Statului, pentru a se întemeia o formație stabilă, inițiativele Conservatorului au avut o rază limitată. Este adevărat că s-a ajuns la asigurarea unui minimum pe axa formării gustului muzical. Totul era însă modest: dirijori, formație, repertoriu... Spunem dirijor, deoarece în această fază la Iași nu s-a putut afirma nici un șef de orchestră, desigur, neavînd cadrul favorabil. Cei care urcau la pupitrul dirijoral puteau fi muzicieni buni, dar nu erau meșteșugari ai baghetei. Excepție, A. Ciolan, atunci prea tînăr ca să impună un salt calitativ.

CONCERTELE DIRIJATE DE G. ENESCU

Din 1918, lucrurile iau un curs deosebit. Paradoxal, războiul a creat un mediu prielnic: a făcut, pe de o parte, ca muzicieni buni să se găsească, obligați de refugiu, în orașul de pe dealul Copoului, iar pe de altă parte la dorința lui Enescu de a face ceva pe tărîm muzical, a contribuit prin arta sunetelor la îmbărbătarea celor suferinzi, a celor cu moralul scăzut; totodată, prin concertele susținute s-au creat fonduri de binefacere, paralel cu organizarea pe un plan superior a vieții concertante. După cum s-a văzut, s-au unit instrumentiștii bucureșteni cu cei ieșeni, alcătuind un ansamblu impunător de aproape o sută membri, care a susținut o stagiune fructuoasă, de înaltă ținută.

Așadar, de la 13 decembrie 1917 și pînă la 16 mai 1918, George Enescu prezintă cu orchestra la Iași o stagiune simfonică rămasă memorabilă prin acuratețea interpretării unor partituri celebre, în nouăsprezece concerte. Nu

[1] Voicana, M. *Condițiile și etapele constituirii Societății „George Enescu" de la Iași*. În: *Studii și cercetări de Istoria Artei*, X, 2, București, Edit. Academiei R.S.R., 1963, p. 510—519.

erau condiţiile să se îmbogăţească repertoriul. Partiturile şi ştimele aflate în fondul orchestrei au constituit sursa care a asigurat materialul necesar. Enescu a întreţinut prin corespondenţă o legătură permanentă cu D. Dinicu, şi nu de puţine ori a făcut intervenţii ca muzicienii mobilizaţi să-i fie puşi la dispoziţie — şi din fericire găsea de fiecare dată ascultare — iar alţii să capete astfel o pîine. Se înţelege că în zilele grele ale războiului, concertele au avut un efect înălţător, contribuind la ridicarea moralului general.

Enescu a apelat pentru concertele sale la numeroşi solişti români: Dorin Dumitrescu, elev al lui Enescu (vioară), N. Caravia, E. Drăgulinescu-Stinghe, S. Barozzi, Constantin Bobescu, Florica Acontz (pian), Penelopa Abramovici (pian), C. C. Nottara (vioară), Esmeranda Georgescu (pian), V. Filip (vioară), Aspasia Sion, Tretini-Olteanu (soprană) — o întreagă pleiadă de muzicieni, mulţi tineri, pe care i-a consacrat.

Componenţii orchestrei erau bucureşteni, dar nu numai; Enescu neavînd acoperite unele partide instrumentale a recurs la muzicienii ieşeni. Dintre numele consacrate care au cîntat în orchestră la Iaşi: C. C. Nottara, S. Barozzi, M. Bîrsan, Const. Bobescu, Jean Bobescu, D. Cuclin, Vasile Filip, Dimitrie Dinicu (violoncel), Gh. Adamache, Alexandru Garabet. . .[1]

În program, muzică clasică, romantică; n-a lipsit R. Wagner şi, aproape în fiecare concert se putea audia o compoziţie aparţinînd unui reprezentant al vreunei şcoli naţionale, cu prioritate ruşi: Ceaikovski, Borodin, Rimski- Korsakov, Glinka (*Uvertura la Ruslan şi Ludmila*), Rubinstein. S-au cîntat şi compoziţii româneşti — curios, nici una semnată de George Enescu, deşi Eduard Caudella, în cronicile sale, mereu îşi exprima dorinţa să-i audă opusurile. . . Totodată, cere includerea unor piese de Cuclin şi Alessandrescu. Dirijorul nu şi-a permis autoprogramarea. În schimb, pe colegi i-a servit: M. Jora — *Noapte de vară* şi *Scherzo*, Nottara — *Muzica la „Polyeucte"*, Al. Zirra — *Suita pentru orchestră*, N. Caravia — *Noaptea*.

Greutăţile organizării concertelor au fost mari şi foarte mari, începînd cu obţinerea instrumentelor, sala necesară repetiţiilor, chiar concertelor şi pînă la ultimul instrumentist care, dacă nu era ieşean, trebuia scutit de armată, cazat etc. Enescu a fost însă la înălţime, o admirabilă pildă de devoţiune, energie şi înţelegere, fraternitate cu cei bolnavi şi suferinzi. Concertele s-au dat cu scop caritativ, în folosul orfanilor, răniţilor. . . G. Enescu a întreprins un turneu la Chişinău, în martie 1918, unde a susţinut patru concerte dirijate de el, avîndu-i ca solişti pe N. Caravia (*Concertul pentru pian şi orchestră* de Ceaikovski) şi F. Brevimann (*Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Klughard). Într-un concert dirijat de J. Bobescu, Enescu a apărut ca solist violonist.

Compozitorul Eduard Caudella, care în ziarul *Evenimentul* semna cronici după fiecare concert, a descris în culori vii arta dirijorală a lui Enescu: „Ce admir eu în modul dsale de a conduce orchestra este, afară de miraculoasa dsale memorie, analizarea şi, se poate spune, modul anatomic cum interpretează şi execută bucăţile ce dirijează. Nu trece nici cea mai mică frază,

[1] Vasile, Vasile. *Activitatea muzicală ieşeană în anii primului război mondial*. În: *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, 1979, Edit. muzicală, p. 149—201.

motiv sau imitație în polifonia cea mai complicată, fără să nu fie scoasă la iveală într-un mod ingenios. Cu un cuvînt, e un adevărat capelmaistru . . . care nu bate numai măsura"[1].

Calitatea orchestrei pare să fi fost la înălțime, deoarece Caudella, care vorbește de „orchestra maestrului Enescu" . . . „a progresat sub ireproșabila sa conducere și școală ce o face, c-a ajuns în scurt timp a fi și ea ireproșabilă, ca orchestrele renumite din străinătate"[2].

După terminarea războiului, Enescu a mai rămas la Iași, în timp ce instrumentiștii s-au întors la București, pentru a-și relua activitatea. Marea operă înfăptuită de Enescu la Iași n-a fost o întreprindere de binefacere, de circumstanță, ci una de durată, generînd o puternică sete de muzică bună, a fost o dorință a muzicienilor ieșeni, unii membri ai orchestrei lui Enescu, de a se constitui într-o formație permanentă, dovadă că în toamna anului 1918 s-a înființat o orchestră simfonică la Iași.

Muzicianul-patriot care a fost Enescu a demonstrat în zilele refugiului, pe lîngă calitățile cunoscute de interpret și compozitor, și mari disponibilități organizatorice, punînd la punct un colectiv de instrumentiști eterogen, făcîndu-l să atingă performanțe remarcabile. Atitudinea sa exemplară de slujire a muzicii, de intensificare a activității specifice muzicianului în acele luni grele, s-a întipărit adînc în conștiința vremii, în inimile celor cu care a colaborat și pentru care și-a risipit energiile. Formarea orchestrei de către Enescu poate fi privită și ca un episod aparte în istoria Filarmonicii bucureștene, Enescu avînd forța de a persevera în a reimpulsiona ceea ce se părea că nu mai avea șanse de supraviețuire în acele condiții. Ne-am putea întreba, ce s-ar fi întîmplat dacă nu intervenea Enescu, deoarece D. Dinicu nu se afla în refugiu și, în plus, sănătatea îi era șubredă.

La 7 octombrie 1918, un grup de inițiativă, în frunte cu Mircea Bîrsan, Traian Ionașcu, Romeo Drăghici, au hotărît să înființeze Societatea simfonică „George Enescu", idee mai veche, din vremea memorabilelor concerte ale orchestrei lui G. Enescu[3]. Animatorii societății erau nemulțumiți că, după retragerea lui Eduard Caudella de la Conservator, viața muzicală a Iașului lîncezea și, în consecință, au fondat societatea care avea trei secții: simfonică, operă și corală[4]. Cea mai puternică secție a fost cea simfonică, în frunte cu Mircea Bîrsan, beneficiind la început de sfaturile și concursul dezinteresat al lui George Enescu, care pusese la punct un festival omagial Eduard Caudella, cu colaborarea lui Trentini-Olteanu, Edgar Istratty, Flor Brevimann. S-au executat diferite compoziții de Caudella, între care prima audiție a *Concer-*

[1] Caudella, Eduard. *Al doilea concert simfonic*. În: *Evenimentul*, XXV, 266, Iași, 31 decembrie 1917, p. 1.

[2] Caudella, Eduard. *Al II-lea simfonic*. În: *Evenimentul*, XXVI, 40, Iași, 21 martie, 1918, p. 2; cf. *Cronici din trecut. Op. cit.*, p. 111.

[3] Anuarul Societății simfonice „George Enescu" pe anul 1918—1919, Iași, 1919 Tip. Albina,; *Iașii muzical. Societatea simfonică „George Enescu"*. În: *Rampa*, III, 399, București, 25 ianuarie 1919, p. 1.

[4] *Societatea simfonică George Enescu*. În: *Curierul Artelor*, III, 15—16, București, 22 martie 1920, p. 5.

tului pentru vioară şi orchestră — solist Enescu, *Variaţiuni* de Tartini, completate de Enescu[1].

S-a organizat o orchestră care a dovedit reale însuşiri artistice şi tehnice în abordarea unui repertoriu destul de pretenţios, în peste douăzeci concerte. Lui Mircea Bîrsan i-a revenit misiunea deschiderii stagiunii, la 15 noiembrie 1918, programul fiind alcătuit din: Mozart — *Simfonia nr. 38*, Grieg —

George Enescu şi Orchestra simfonică din Iaşi

Suita „Peer Gynt", Beethoven — *Uvertura „Egmont"*. După o săptămînă, Enescu dirijează al doilea concert: Mendelssohn-Bartholdy — *Uvertura Grota lui Fingal*, Frank — *Redemption*, Beethoven — *Simfonia a IV-a*. Îl urmează Mihail Jora în al cărui program erau înscrise: Schubert — *Simfonia neterminată*, Jora — *Suita pentru orchestră*, Weber — *Uvertura la opera Oberon*. Aşadar, creaţii reprezentative pentru marele repertoriu simfonic. Mircea Bîrsan conduce încă trei concerte, într-unul apare solist Enescu (Ceaikovski — *Concertul pentru vioară şi orchestră*). Într-un alt concert, solist a fost Vasile Filip. Referindu-se la arta violonistică a lui Enescu, apropo de concertul lui Ceaikovscki, Eduard Caudella scria: „Concertul e foarte greu şi ca interpretare şi mai ales ca dificultate tehnică, dar totul a fost atît de perfect încît n-a

[1] Caudella, Ed. *Mulţumire*. În: *Evenimentul*, XXVI, 230, Iaşi, 16 martie 1918, p. 2.

fost un moment de dubiu că asculți un artist mare și perfect care stăpînește orice dificultate cu o siguranță neclintită și ireproșabilă".[1]

George Enescu este succedat la conducerea Societății de către Antonin Ciolan, un inimos animator al vieții muzicale și un excelent dirijor. Primul său concert, la 25 ianuarie 1919, a cuprins: Rabaud — *Procesiune nocturnă*, Bruch — *Concert pentru vioară și orchestră*, Beethoven — *Simfonia a V-a*. La pultul dirijoral al concertelor, în afara lui A. Ciolan, dirijor ce acumulase o bogată experiență în anul de stagiatură petrecut la Dresda, au mai fost: Alexandru Zirra, Mihail Jora și Mircea Bîrsan. Soliștii erau Nicolae Teodorescu, Mircea Bîrsan, Toto Burghele și E. Gross. Ca prime audiții, se reține: Svendsen — *Carnaval de Paris*, Saint-Saëns — *Simfonia a II-a*. Repertoriul, nou pentru Iași, era convențional, fiind dominat de creațiile beethoveniene. La 22 februarie, G. Enescu dirijează al treilea concert, înainte de a părăsi Iașul. În program: Schumann — *Simfonia a IV-a*, Wagner — *Idila lui Siegfried*, Chausson — *Poema, solist*, M. Bîrsan și, Wagner — *Uvertura Tannhäuser*. A fost o seară de neuitat, un moment emoționant, publicul ovaționa îndelung, răsplătindu-l astfel pe acela care a înălțat pe culmi necunoscute viața muzicală a orașului, într-un răstimp atît de scurt.

Reîntregirea României prin actul de la 1 decembrie 1918 a fost marcată la Iași de Societatea Simfonică „George Enescu" printr-un concert festiv în programul căruia au figurat, alături de cîntece patriotice, și *Uvertura „Moldova"* de Ed. Caudella. În luna mai 1919, orchestra și-a încheiat prima stagiune, trecînd cu brio peste piedici ce dădeau uneori semne că dezmembrarea colectivului de orchestranți e iminentă, în urma unor intrigi întreținute, se pare, de către A. Cirillo. Dragostea de artă și muncă au fost însă mult mai puternice.

Cînd Societatea a fost constituită, i s-a fixat un program pe care, în prima stagiune, l-a realizat parțial, contribuind la educarea gustului muzical, la perfecționarea artistică a instrumentiștilor, creîndu-le un mediu favorabil activității lor, la încurajarea unor compozitori români, ca bunăoară, M. Jora. Pe de altă parte, nu s-a împlinit obiectivul amenajării unei clădiri care să adăpostească școala de muzică. De asemenea, nu s-a înființat casa de editură pentru creația românească, nu s-a putut acorda un fond destinat ca bursă unor tinere talente. Un alt deziderat a rămas în continuare actual: editarea unei reviste muzicale în paginile căreia melomanul să găsească cronici și articole de inițiere. Este adevărat că programele concertelor erau explicitate în pliante de sală, destul de cuprinzătoare și, în plus, îngrijit redactate.

În noiembrie 1919, datorită energicelor demersuri organizatorice ale lui A. Ciolan, se reia firul manifestărilor simfonice, oferindu-se melomanilor nu mai puțin de douăzeci și patru de concerte. Soliști: A. Burada, A. Garabet. A dirijat și Oskar Nedbal. Reușita susținerii manifestărilor simfonice se datorează, într-o bună măsură, organizării eficiente a atribuțiilor în cadrul Societății. Conducerea artistică o deține A. Ciolan, serviciile administrative îi reveneau lui Romeo Drăghici, iar lui Traian Ionașcu, popularizarea, scriind cro-

[1] Caudella, Ed. *Al 5-lea Concert simfonic*. În: *Evenimentul*, XXVII, 361, Iași, 25 decembrie 1918, p. 2.

nici, articole despre viaţa concertistică ieşeană, inclusiv în *Curier Muzical* din Paris.[1]

A. Ciolan a înţeles necesitatea susţinerii creaţiei autohtone, acordînd atenţie partiturilor semnate de compozitorii Enescu, Alessandrescu, Otescu, Jora, Lazăr. Preludiind al treilea concert simfonic, Al. Zirra a conferenţiat despre *Muzica românească populară şi începuturile şcolii muzicale române*, temă destul de curajoasă pentru acel timp. Societatea simfonică „George Enescu" avea şi o secţie sindicală a cărei menire era apărarea drepturilor membrilor săi. Secţia de operă proiectase abordarea creaţiilor *Evghenii Oneghin* de Ceaikovski şi *Olandezul zburător* de Wagner.[2]

Atitudinea faţă de creaţia audiată în cadrul concertelor este, îndeobşte, destul de reţinută, chiar şi cea a unor maeştri consacraţi. Bunăoară, Ed. Caudella scria despre *Uvertura „Academică"* de Brahms, înscrisă în al optulea concert „... e o lucrare măreaţă dacă voiţi, cu motive prelucrate într-un mod genial şi savant, dar mai mult savant decît geniu. Ele nu sînt simţite din fundul sufletului ca acele ale lui Beethoven." Despre *Preludiul la Tristan şi Isolda* arăta că „e combinaţie şi complicaţie ... care la urma urmei te oboseşte".[3] Despre un alt concert în care au fost programate pagini simfonice wagneriene, Caudella, care susţinea că de la vîrsta de 15 ani cunoştea partiturile maestrului de la Bayreuth, se exprima într-aşa fel încît rămîi cu impresia că îl aprecia numai după operele primei perioade de creaţie.

Arta dirijorală a lui A. Ciolan era favorabil apreciată de autorul operei *Petru Rareş*, deoarece ... nu apela la ... „contorsiuni şi mişcări inutile ca şi alţi dirigenţi ... pentru a face să creadă publicul că au sentiment şi temperament şi în fond nu le au şi sunt mişcările numai «des moftures»."[4]

Şi în stagiunea următoare, 1920—1921 se remarcă valoarea lui A. Ciolan ... „care dovedeşte din ce în ce mai mult că e un muzicant foarte instruit şi dibaci şef de orchestră"[5]. El deja aborda partituri dificile ca: *Simfonia a VI-a* Ceaikovski, *Uvertura la Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* de Wagner. Orchestra era acum închegată şi alcătuia „... o armonie cerească". Era îmbucurător faptul că Societatea simfonică „George Enescu în a treia stagiune dovedise, prin concertele sale de certă ţinută artistică, că ... „a devenit o trebuinţă pentru publicul nostru, poate pentru gustul muzical, poate pentru că a devenit o modă."[6]

Şi la Cluj susţinerea vieţii concertistice a revenit Şcolii de muzică, profesorilor şi elevilor săi, secondaţi, din cînd în cînd, de amatori ce îşi ofereau, dezinteresaţi, concursul, întărind formaţia orchestrală cu profil oarecum cameral, singura care se putea constitui şi care sub conducerea lui Edmund Far-

---

[1] A. I. *Societatea simfonică „George Enescu"*. În: *Rampa*, III, 857, Bucureşti, 3 aprilie, 1919, p. 1.

[2] Ionaşcu, Tr. R. *Societatea simfonică „George Enescu"*. În: *Muzica*, II, 1, Bucureşti, noiembrie 1919, p. 43—44.

[3] Caudella, Ed. *Al 8-lea concert simfonic. Cronici din trecut. Op. cit.*, p. 183.

[4] Caudella, Ed. *Al 20-lea concert simfonic*. În: *Evenimentul*, XXVII, 68, Iaşi, 15 mai 1919, p. 2.

[5] Caudella, Ed. *Al 3-lea concert simfonic*. În: *Evenimentul*, XXVIII, 247, Iaşi, 23 decembrie 1920, p. 1.

[6] Caudella, Ed. Idem, p. 2.

kas se manifesta public de cîteva ori pe stagiune. Într-un concert din 20 aprilie 1898, orchestra a interpretat: Mendelssohn-Bartholdy — *Uvertura „Melusina"*, Grieg — *Suita op. 46 pentru orchestră*, Beethoven — *Simfonia a II-a*. Cei 33 membri activi ai orchestrei, reprezentau instrumentele cu coarde, la care se adăugau, după necesitățile dictate de partitură, suflători, solicitați de la fanfara garnizoanei. În stagiunea următoare au fost prezentate mai multe concerte, se pare că opt, dar posibilitățile erau limitate, ceea ce sugerează repertoriul cultivat. Uneori se programează și creații mai pretențioase, imprimînd afișului de concert un caracter mai interesant. Astfel, în concertul din 24 martie 1899 figurau: Wagner — *Preludiu la Lohengrin*, Massenet — *Scene pitorești*, A. Thomas și L. Delibes — *Arii* din opere, Hoffmann — *Simfonia Frithjof*.[1] Programele erau, ca regulă, eterogene, cuprinzînd creații datorate unor compozitori de marcă, alături de care figurau nume de muzicieni pe care astăzi istoriografia îi consemnează drept compozitori minori. Un asemenea program este cel din 27 octombrie 1899: Beethoven — *Uvertura „Coriolon"*, Davîdoff — *Fantezie pentru violoncel și orchestră, op. 7*, Hoffmann — *Două portrete*, Popper — *Concert pentru violoncel și orchestră* și, Mozart — *Simfonia în re major*.

O altă constatare, deși se atinsese pragul secolului XX, compozițiile datau, cu mici excepții, din perioade anterioare, cu cel puțin jumătate de secol. Astfel, concertul din 27 decembrie 1900, dirijat tot de Edmund Farkaș: Weber — *Uvertura Oberon*, Oscar Dienzl — *Suită*, Mendelssohn-Bartholdy — *Arie de concert*, J. Haydn — *Simfonia în re major*. Se abordau și lucrări vocal-instrumentale ca bunăoară, *Cantata Psyche* de N. Gade, la 24 martie 1901. Solistă era adeseori Elisabeta Șandor, cîntăreață de cameră.

CONCERTELE SIMFONICE DIN CLUJ

Edmund Farkaș realizează o convenție cu Samoilă Barșai, șeful fanfarei garnizoanei, privind colaborarea în vederea organizării concertelor, înțelegerea convenind ca fiecare să dirijeze cîte o parte de concert. În februarie 1903, publicul clujean asistă la manifestări concertante susținute de o orchestră mare dar neunitară, găzduite în sala Cazinoului. Iată programul din 6 martie 1903: Gade — *Uvertura „Osian"*, A. Sikloș — *Variațiuni pentru orchestră*, *Arie din opera „Trubadurul"* de Verdi, și Liszt — *Rapsodia nr. 4*. Este surprinzător că pe afișele de concert de la începutul secolului erau foarte multe nume anodine care azi nu spun absolut nimic. Iată numele compozitorilor cîntați la 5 februarie 1905: Moskovski, P. König, R. Volkmann. Din fericire, majoritatea titlurilor, pe ansamblu, reveneau tot clasicilor vienezi: Beethoven, Mozart, apoi Mendelssohn-Bartholdy. Se cîntau foarte des lucrările de Goldmark. Compozitorii francezi erau reprezentați sporadic și prin titluri nu prea semnificative, mai ales miniaturi și arii.

[1] Lakatos, Ștefan. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă în anul 1920*. Cluj, 1966. Exemplar dactilografiat, aflat în colecția Bibliotecii Uniunii Compozitorilor, București. Datele despre activitatea concertistică clujeană, în cea mai mare parte le datorăm acestui studiu.

Scanned with OKEN Scanner

Asociaţia muzicală din Cluj, reorganizată în 1904, îşi propune susţinerea unor concerte simfonice, dar în afara unor consemnări materializate în articole ce conţin îndemnuri patetice pe această temă nu se realizează mai nimic.

Iuliu Magyarossy, care sub pseudonimul Marcato, anunţase chiar o stagiune de 8—10 concerte în 1908, afirmînd că în formarea gustului muzical concertele simfonice şi de cameră au un cuvînt decisiv.[1]

Spre sfîrşitul vieţii lui Edmund Farkaş, activitatea concertistică slăbeşte, atît ca intensitate, cît şi ca orientare repertorială. Concertele sînt rare şi nu aduc, efectiv, noutăţi, preferîndu-se reluarea unor titluri cîntate anterior. În 1912, scade numărul orchestranţilor permanenţi la 21. Adolf Klum a dirijat un concert în 1913, oferind la 19 martie: Mozart — *Uvertura la opera Nunta lui Figaro*, E. Farkaş — *Serenada*, Beethoven — *Simfonia I*, E. Farkaş — *Uvertura festivă*.

Laslo Kun reuşeşte să organizeze o orchestră simfonică la Cluj, care a dat la începutul lui ianuarie 1913, se pare, doar un concert: Volkmann — *Serenada în fa major*, R. Lavotta — *Suita ţărănească*, Vincent d'Indy — *Serenada şi Vals*, Ceaikovski — *Simfonia a IV-a*.

O fază mai prosperă din punctul de vedere al manifestărilor concertante începe din momentul în care Rudolf Lavotta preia obligaţia organizării unor manifestări publice ale orchestrei Conservatorului. Prima sa grijă a fost edificarea unei formaţii omogene, compusă din 38 de instrumentişti tinzînd spre performanţe superioare. Primul concert, la 31 iulie 1913, a fost promiţător: Mendelssohn-Bartholdy — *Uvertura „Hebridele"*, Volkmann — *Vals*, Mozart — *Simfonia în sol minor* şi Wagner — *Uvertura la Maeştri cîntăreţi din Nürnberg*. La concertul următor, în sfîrşit un nume nou: Sibelius — *poemul simfonic Lebăda din Tuonela* (17 decembrie 1913), care vesteşte orientarea preconizată ce urmărea lărgirea concepţiei repertoriale, concretizată în prezentarea unor compoziţii mai recente, gustate de publicul contemporan al altor centre muzicale. Astfel, urmează Rimski-Korsakov — *Şeherazada* (februarie 1914), Smetana — *Uvertura Libusa* şi Ceaikovski — *Concertul pentru pian şi orchestră* (3 martie 1914), Glazunov — *Andante* (27 aprilie 1914), Mac Dowel — *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* (6 martie 1914).

R. Lavotta plănuia pentru anul 1914 cîte un concert lunar susţinut de orchestra Conservatorului, dar izbucnirea războiului a dat peste cap toate aceste proiecte. Cu greu s-a putut repeta, pentru concertul dat la 13 aprilie 1915, oratoriul *Creaţiunea* de Haydn, lucrare cunoscută clujenilor. A dirijat Lavotta şi S. Barşai, avînd concursul orchestrei, al corurilor de femei al Şcolii de muzică, al cercului coral şi al corului bărbătesc al Teatrului. Solişti: Iolanda Baranyai, Alexandru Farkaş, Hugo Kosma.

Activitatea simfonică la Cluj a înregistrat în anii următori o totală stagnare. Erau persoane care urmăreau măsuri concrete dar, fără rezultate. În noiembrie 1917 s-a organizat o consfătuire pentru animarea unei orchestre simfonice, avînd ca protagonişti pe muzicienii Nicolae Brody — dirijorul Teatrului, Bela Vasarhely — violonist, şi profesori binevoitori care cu greu

[1] Marcato. *Musicallia*. În: *Ellenzek*, 62, Cluj, 19 martie 1909; cf. Lakatoş, Ştefan. *Op. cit.*, p. 83—84.

puteau accepta ca orașul Cluj să nu dispună de o orchestră, în timp ce, Brașovul și Sibiul, prin subvenția municipalității, aveau formație instrumentală cu o tradiție impunătoare. La 3 februarie 1918 s-a constituit Societatea Filarmonică din Cluj, sub președinția lui George Weer, dirijor fiind Nicolae Brody, preconizîndu-se orchestră și cor, dar existența acestora a fost platonică, mai ales a orchestrei, deoarece nu și-a finalizat intențiile în concerte, probabil nu s-au putut reuni profesioniști și amatori capabili să edifice un ansamblu. Clujenii se resemnau cu audițiile date de fanfară, ale cărei programe erau destul de dificile: Beethoven — *Simfonia a VI-a*, Weber — *Arii din opera Freischütz*, nelipsitul Goldmark — *Uvertura „Sacuntala"* și Rebicov — *Mica suită* (5 februarie 1918). Dirija Blaton, care nu dorea o colaborare cu amatorii instrumentiști, gîndindu-se că nu-i va reveni lui cinstea de a conduce noua formație. Este adevărat însă că muzicieni profesioniști nu se găseau la Cluj în număr satisfăcător, iar municipalitatea întîrzia să pună la dispoziție mijloacele financiare atît de mult rîvnite.[1] Se urmărea ca, pînă la găsirea profesioniștilor necesari, să se apeleze la amatori, o soluție de compromis, la colaborarea militarilor din fanfara garnizoanei, ca pe vremurile lui Edmund Farkaș. Dar aceștia refuzau orice colaborare, socotind că pot susține concerte și fără alte ajutoare. Pe de altă parte, notabilitățile nu prea vroiau să apeleze la militari. În cele din urmă, fanfara a făcut un gest, punînd la dispoziția Societății Filarmonice, instrumente, partituri... După 1 decembrie 1918, preocupările pentru organizarea unor concerte capătă mai multă consistență, deoarece înființarea Conservatorului român de muzică și a Operei Române a făcut ca numeroși muzicieni să se stabilească la Cluj, dînd astfel speranțe celor ce nu abandonaseră ideea unor concerte simfonice permanente. Astfel, în mai 1920 are loc un concert în deschiderea căruia cuvîntează muzicologul Ianoș Serprödi.

Înainte de inaugurarea stagiunii Operei Române, orchestra în curs de constituire și omogenizare, a dat mai multe concerte simfonice, interpretînd creații de Mozart, Beethoven, Liszt, Grieg, Brahms, Wagner, Enescu. Memorabile au fost concertele din 13 și 14 mai conduse de O. Nedbal, avînd în program: Beethoven — *Uvertura „Leonora" nr. 3* și *Simfonia a V-a*, Wagner — *Idila Siegfried*, Smetana — *Poemul simfonic „Vîltava"*, Liszt — *Tasso* și Dvorak — *Simfonia a V-a, în mi minor*.

După deschiderea stagiunii, de asemenea, orchestra Operei Române, avînd 58 de instrumentiști, a prezentat, cu destulă regularitate, concerte dirijate de Jean Bobescu și Rudolf Schuller, din Berlin. Iată un program etalon: Wagner — *Preludiu la Tristan și Isolda*, Liszt — *Mazeppa*, Ceaikovski — *Serenada melancolică* și Rimski-Korsakov — *Seherazada*.

La 21 și 23 iunie 1920, George Georgescu a dirijat orchestra Operei Române, după care, a mărturisit că s-a întors la București cu puternice impresii, fiind surprins de valoarea ei artistică... „o orchestră — avea să declare re-

[1] Lakatoș, Ștefan arată în studiul citat, p. 72, că în ziarul local *Ellenzek*, din 25 septembrie 1918, apăruse articolul: *De ce nu activează Societatea Filarmonică din Cluj?*, revelîndu-se piedicile insurmontabile care o paralizau.

porterului *Rampei* — care din toate punctele de vedere poate sta la rînd cu cele mai de seamă orchestre din occident".[1]

Dirijorul Jean Bobescu se prezintă publicului la 10 iulie 1920 într-un concert simfonic ce cuprindea: Beethoven — *Uvertura „Egmont"*, *Simfonia a IV-a*, Verdi — Arii din operele *Othello* și *Bal Mascat* (solist Gr. Teodorescu) și Grieg — *Suita „Peer Gynt"*.[2] La Cluj au mai fost încercări, în 1920, pe linia formării unei orchestre între care una, cea a lui Rudolf Sizsmann. O altă tentativă — orchestra Filarmonică Goldmark, dar fără urmări vizibile. Carol Rezik, pentru a cinsti aniversarea a 150 ani de la nașterea lui Beethoven, a organizat un concert omagial, dirijînd o orchestră de pseudoamatori cu un program pretențios: *Simfonia a IX-a*, a cărei interpretare n-a fost la înălțime.

Așadar, viața concertistică cu profil simfonic nu a avut la Cluj un curs fluent, neexistînd o orchestră permanentă, stabilă. S-au putut audia concerte simfonice datorită Școlii de muzică, ale cărei producții urmăreau umplerea golului viu resimțit; unor inițiative special canalizate înspre acest scop; orchestrei Operei Române, care nu se manifesta uneori numai în fosa ei, din cînd în cînd se urca pe scenă pentru a-și etala virtuțile interpretative în repertoriul simfonic.

ACTIVITATEA ORCHESTREI BRAȘOVENE

Brașovul se poate mîndri cu o viață concertistică activă al cărei promotor a fost orchestra simfonică a municipalității. Tradiția unor manifestări cu orchestra simfonică datează din al doilea pătrar al secolului al XVIII-lea, de pe vremea Capellei orășenești, ce reunea amatorii de muzică, stăpîni ai unui instrument. Manifestările lor publice promovau gustul pentru muzica de calitate. În 1868, Zimermann reimpulsionează activitatea muzicienilor brașoveni, dar cel care a realizat un salt superior în acest domeniu în orașul de sub Tîmpa a fost Anton Brander. În 1878 a instituționalizat Asociația Filarmonică din Brașov (Kronstädtler Philarmonischen Gesellschaft), care număra către patruzeci de instrumentiști ce au susținut o meritorie acțiune de promovare a muzicii bune.

Anton Brander ne apare ca un dirijor sobru, care a susținut muzica marilor clasici, și, în oarecare măsură, romantici, călăuzindu-se după vechiul principiu, ca și Eduard Wachmann, că publicului trebuie să-i servești numai lucrări cunoscute, ceea ce a făcut să nu se includă în programe decît creații consacrate, exceptînd *Marea poloneză* (1880) și *Uvertura Festivă* (1882) de Brander. Este interesant de constatat că *România Muzicală* (IX, 21, 15 decembrie 1898, p. 186), înscriind în paginile sale o cronică despre un concert al Filarmonicii brașovene, menționează că în orchestră cîntau „amatori". În acel concert s-a executat: Smetana — *Uvertura „Sărutarea"*, Saint-Saëns — *Dans macabru* și Beethoven — *Simfonia a IV-a*. Stagiunile la Brașov însemnau cîteva concerte, între patru și șase. Ultimii ani ai lui Brander nu aduc lucrări

[1] *Maestrul Georgescu s-a întors de la Cluj*. În: *Rampa*, III, 807, București, 5 iulie 1920, p. 1.

[2] Bobescu, Jean. *La pupitrul operei*. București, 1964, Editura muzicală, p. 114

deosebite în repertoriu: *Suita „Peer Gynt"* de Grieg, *Kamarinskaia* de Glinka, *Variațiuni* de Rode, *Concert pentru violoncel și orchestră* de Volkmann. În rest, reluarea unor compoziții deja cîntate. Cercul repertorial era, evident, îngust, cu mult mai restrîns decît cel oferit de Wachmann la București. Meritele lui A. Brander sînt însă mari, deoarece a reușit să susțină viața simfonică prin concertele sale. C. M. Cordoneanu, care vizitase Brașovul în toamna anului 1900, scria că a auzit o „excelentă orchestră" ... condusă de un ... „teoretician și dirijor care prin competența și prin gustul său estetico-artistic a reușit să pună capella orașului aproape pe aceeași linie cu marile orchestre reputate din Europa".[1] În concertul din 15 iunie 1900, A. Brander dirija: Beethoven — *Uvertura „Coriolan"*, Mozart — *Concertul nr. 10 pentru pian și orchestră*, solistă Elsa Krummel, Haydn — *Simfonia nr. 4 în re major*.

Cînd A. Brander decedează, la 14 septembrie 1900, îl succede Max Krause, violonist cu studii la Leipzig și Berlin, care e din 1882 la Brașov, ca orchestrant, apărînd adeseori și în calitate de solist. A avut angajamente în centre muzicale ca Petersburg, Lucerna[2]. Gîndurile lui Krause se îndreaptă, după preluarea conducerii orchestrei, spre sporirea numărului de concerte și lărgirea repertoriului. Astfel, promovează o serie de noi autori și partituri[3]: Bach — *Dublul concert pentru 2 viori și orchestră în re minor* (1902), *Concertul pentru trompetă, flaut și oboi* (1903), Beethoven — *Concertul pentru vioară și orchestră* (1903), *Concertul pentru pian și orchestră* (1906), Berlioz — *Simfonia fantastică* (1903), *Harold în Italia* (1907), Bizet — *Arleziana* (1904), Brahms — *Simfonia a II-a* (1902), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1902), Brukner — *Simfonia a IV-a „Romantică"* (1911), Dvorak — *Simfonia a V-a „Din lumea nouă"* (1913), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1913), Liszt — *Preludiile* (1909), *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* (1911), Massenet — *Uvertura la opera Phedre* (1901), Mendelssohn — *Concertul pentru pian și orchestră nr.* 1 (1909), Mozart — *Simfonia nr. 39* (1905), *Uvertura Don Juan* (1903), *Concertul pentru pian și orchestră în la major* (1910), *Concertul pentru două piane și orchestră în mi bemol major* (1900), *Simfonia concertantă în mi bemol major pentru vioară și violă* (1914), O. Nicolai — *Uvertura „Nevestele vesele din Windsor"* (1919), Rossini — *Stabat Mater* (1914), Schubert — *Simfonia a IV-a „Tragică", în do minor* (1907), *Simfonia a VII-a în do major* (1910), Schumann — *Simfonia a III-a în mi bemol major* (1910), Sibelius — *Frühlingslied* (1907), *Vals trist* (1907), Sinding — *Concert pentru vioară și orchestră în la major* (1913), Spohr — *Simfonia a III-a în do minor* (1906), R. Strauss — *Marș festiv* (1907), Ceaikovski — *Simfonia a V-a* (1910), *Uvertura „1812"* (1912), Wagner — *Uvertura Olandezul Zburător* (1902), *Preludiu la Tristan și Isolda* (1902), *Uvertura la Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* (1910). Așadar, o mulțime de prime audiții care îmbogățesc orizontul repertorial, deși nu e

[1] Cordoneanu, C. M. *De peste Carpați*. În: *România Muzicală*, XI, 1915, București, 1—15 septembrie 1900, p. 111.

[2] *Don Remi. Impresiuni muzicale*. În: *România Muzicală*, XIII, 14, 1 septembrie 1902, p. 110.

[3] După *Programul festiv al jubileului de aur. (Goldene Jubelfeier der Kronstädtler Philarmonischen Gesellschaft)* Brașov, Jaht. Gotts, 1928, Bibl. Viorel Cosma.

Scanned with OKEN Scanner

adus la zi. Un alt aspect, la fel de important, privește programarea compozitorilor autohtoni: G. Dima — *Cantata-baladă Mama lui Ștefan cel Mare* (1903), M. Krause — *Marș festiv* (1903), R. Lassel — *Romanța* (1906), P. Richter — *Simfonia a III-a* (1906), *Serenada* (1910). M. Krause inițiază și organizarea unor „festivaluri", dedicate creației unui anume compozitor, ca „Festivalul Berlioz" din 1903 și tot în acel an s-a sărbătorit, printr-un concert festiv, un sfert de veac de activitate a orchestrei filarmonice.[1] Abundă creațiile concertante în programe, susținute, în afara unor soliști locali, între care și M. Krause, de celebrități ca E. Sauer, B. Hubermann. La Brașov a concertat și orchestra Münchner Tonkünstler și Gewandhaus din Dresda.

Odată cu decesul lui M. Krause, survenit în 1914, orchestra intră într-o eclipsă de activitate pînă ce Paul Richter se decide să-și asume responsabilitatea conducerii ei, ceea ce se întîmplă în 1917. Anii de degringoladă determinați de evenimentele războiului nu i-au permis noului dirijor să se desfășoare după cum ar fi vrut, obligîndu-l să se preocupe de menținerea orchestrei și prezentarea unor concerte axate pe repertoriul rulat. Excepțiile sînt puține. Remarcăm, totuși, programarea cîtorva titluri datorate compozitorilor transilvăneni: R. Lassel — *Geliibde* (1919), J. L. Bella — *Uvertura de concert „Transilvania"* (1920), P. Richter — *Uvertura* (1919). Iată și fizionomia unui program tip, ca cel din ziua de 10 decembrie 1919: Beethoven — *Uvertura „Egmont"*, Grieg — *Concert pentru pian și orchestră*, solistă Mathilde Fleischer și P. Richter — *Serenadă pentru orchestră*.

MIȘCAREA SIMFONICĂ LA TÎRGU MUREȘ, ARAD, SIBIU, CRAIOVA...

Tîrgu-Mureșul care din 1874 avea Asociația iubitorilor de muzică, cu ponderea muzicii camerale instrumentale, promotori fiind B. Dicsö — celist, G. Mendovich — celist și G. Vegler — pianist, înregistrează din 1911, datorită lui Albert Metz, un salt spectacular, atunci cînd reușește să organizeze o orchestră care a avut la 7 mai primul concert. Pepiniera care a creat instrumentiștii necesari a fost Școala de muzică ce funcționează din 1908. Programul concertului inaugural menționat a fost: Beriot — *Concert pentru vioară și orchestră* (partea I), A. Metz — *Romanța*, F. Erkel — *Arie din Hunyadi Laszlo* și Volkmann — *Serenada pentru orchestră de coarde*. Un program nepretențios, care se constituie într-un concert, tipic pentru început.[2]

Trei concerte simfonice și șapte concerte camerale au fost organizate în stagiunea entuziasmului, adică 1911—1912, avînd și un eveniment — recitalul lui Béla Bartók din 20 aprilie 1912, care a interpretat piese de Scarlatti, Beethoven, Debussy, Bartok (*Dans românesc*, *Burlesca* și *Dansul ursului*). La 6 noiembrie 1913, s-a inaugurat, printr-un concert, sala noului Palat al Culturii care era înzestrată și cu orgă. Programul a oferit pagini semnate de Mozart, Erkel, Berlioz, Liszt și Wagner. La 21 februarie 1914, a concertat la Tîrgu-Mureș Pablo Casals. În ceea ce privește orchestra, este interesant de

[1] R. N. *Jubileul Societății filarmonice din Brașov*. În: *Gazeta Artelor*, I, 24, 11 mai, 1913, p. 2.

[2] Lirca, Maria. *Evoluția vieții muzicale simfonice la Tîrgu-Mureș*. Lucrare de diplomă, Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1981.

știut că era compusă din 48 de instrumentiști (34 cordari, 14 suflători, majoritatea recrutați din fanfara garnizoanei). Anii războiului au făcut tabula rasa din viața concertistică. Abia în 1921 se reiau, cu concursul unor instrumentiști din Brașov și Reghin.

Orchestra simfonică a Asociației Filarmonice din Arad marca în 1900 un deceniu de activitate. Sub conducerea lui Unger Mór s-a executat cu acel prilej: Goldmark — *Uvertura „Sacuntala"*, Mendelssohn-Bartholdy — *Concertul pentru vioară și orchestră*, solist U. Mór, Ceaikovski — *Elegie pentru orchestră de coarde*. Între 1902—1906 orchestra pare-se că nu desfășoară o activitate susținută, deoarece U. Mór era absorbit de preocupările didactice și de concertele camerale. Angajat în 1904 ca dirijor, Alexandru Zellner, cu mari eforturi, reușește să reînnoade firul rupt, relansînd concertele simfonice în viața culturală a acestui oraș. Într-un asemenea concert include: Beethoven — *Uvertura „Prometeu"*, Schubert — *Simfonia a VIII-a*. Într-un alt concert, din 10 februarie 1907, s-au executat: piese de Beethoven și Sibelius. Stagiunile ofereau 4—6 concerte, interesul publicului pentru aceste manifestări înscriindu-se pe o traiectorie ascendentă, ceea ce permite organizatorilor să introducă în 1908 sistemul abonamentelor. Se obișnuia ca fiecare concert să aibă solist. Astfel, pianista Mignon Marsalles susține partida solistă în concertele de pian ale lui Ceaikovski și Grieg. La Arad a concertat și E. Sauer. Între programele concertelor stagiunii 1909—1910, dirijate de A. Zellner, se reține abordarea *Uverturii „Academica"* de Brahms și a *Simfoniei în si bemol major* de Schumann. În stagiunea următoare, 1911—1912, la Arad s-a cîntat și *Rapsodia Română nr. 1* de Enescu. Orchestra simfonică din Budapesta, dirijată de Laszlo Kun, întreprinde un turneu la Arad.

Beneficiind, în Palatul Culturii, de o sală nouă, adecvată activității concertistice, inaugurată în 1913, orchestra marchează evenimentul printr-un concert, prezentîndu-se: Zichi Gheza — *Uvertura festivă*, Bizet — *Arleziana*, Schubert — *Simfonia Neterminată* și Beethoven — *Uvertura „Inaugurarea casei"*. În general, configurația programelor susținute de colectivul orchestrei arădene demonstrează gust și pricepere. Cîteva exemple vor fi edificatoare. Concertul din 12 martie 1912: Weber — *Uvertura Oberon*, Beethoven — *Simfonia „Iena"*, Parisch — *Alvars*, Liszt — *Preludiile*. Concertul din 15 decembrie 1912: Massenet — *Uvertura Phedra*, Gluck — *Suita Alcesta*, Wagner — *Simfonia în do major*, Liszt — *Loreley*. În concertul din 21 ianuarie 1913 s-a programat, între altele, *Vals din Cavalerul rozelor* de R. Strauss, *Pavana*, de Ravel a răsunat la Arad în concertul din 23 februarie 1913. Împlinirea unui sfert de veac de existență a Orchestrei Filarmonice din Arad a fost marcată printr-un concert festiv în 1915. În fine, în decembrie 1920, într-un concert aniversativ a fost omagiat Beethoven, cu ocazia celor 150 ani de la naștere. Era a 121-lea concert al Filarmonicii arădene.[1]

La Sibiu, concertele simfonice intrau în apanajul Capellei orășenești a Asociației muzicale germane (Musikverein), precum și a Reuniunilor care frecvent abordau partituri simfonice și vocal-simfonice. Asociația, ce-și propune formarea culturii muzicale a membrilor săi, instruirea tinerelor talente și or-

[1] Cîmpan-Fatyol, Voichița. *Contribuții la monografia muzicală a orașului Arad*. Ex. dactilografiat.

ganizarea de concerte, între 4—6 anual, dispune de orchestră, cor, soliști, precum și de o școală de muzică la care se învăța gratuit. Concertele erau frecvente la Sibiu și extrem de variate, din toate punctele de vedere. Adeseori programele apăreau în ipostaze eterogene, cuprinzînd piese instrumentale, corale, vocal-simfonice. La Sibiu s-a încetățenit practica colaborării dintre factorii cu greutate în viața muzicală, ceea ce explică prezența Capellei orășenești în unele manifestări ale Reuniunii române sau a solistelor Veturia Triteanu și Elena Cunțan la concertele Musikverein-ului. Trebuie avut în vedere și corul bărbătesc al Societății Hermania ca și formațiile Asociației de muzică Mannengesangvereins, al cărui dirijor era din 1900 Herman Kirchner. Manifestările concertistice din Sibiu erau atît de abundente, încît pot constitui obiectul a mai multor lucrări monografice. În cele ce urmează, vom prezenta doar cîteva aspecte concludente, la care aportul determinant l-au avut concertele Asociației muzicale germane conduse de Jan Leopold Bella, muzician slovac, stabilit pentru o lungă perioadă la Sibiu. Manifestările organizate și conduse de acest fin interpret pledează de la sine pentru potențialul interpretativ, gustul artistic și varietatea repertoriului. Astfel, în concertul din 9 noiembrie 1900, I. L. Bella a prezentat *Simfonia a II-a* de Beethoven, *Cimitirul meu* de J. L. Bella, piesă vocal-simfonică, solistă Lotte Seiverth, *Ceremonie funerară pentru un mort de timpuriu* de E. F. Seyffard, amplă lucrare pentru soliști, cor și orchestră. Și în concertul următor, care a avut loc la 21 decembrie 1900, figura în program un oratoriu: *Gustav Adolf* de Max Bruch, soliștii fiind basul Wilhelm Orendt, tenorul Nicolau și mezosoprana Hermine Weiss.

Programele erau eterogene stilistic. Astfel, în concertul din 30 noiembrie 1901: Berlioz — *Uvertura „Carnavalul Roman"*, F. Holstein — *Beatrise*, pentru pian și orchestră (solistă Matilde Lerchner), Ceaikovski — *Concertul pentru pian și orchestră în sol major* (solistă Otilia Schell) și Brukner — *Psalmul 150*. Un alt oratoriu, în concertul din 18 iunie 1902 — *Abarich* de Georg Vierling (solistă Elena Cunțan). De fapt, genul predilect al lui J. L. Bella erau creațiile vocal-simfonice. Astfel, s-au cîntat: Brahms — *Recviem german* (15 mai 1903), Mendelssohn-*Elias* (21 iunie 1904), A. Kughard — *Oratoriul „Distrugerea Ierusalimului"* (1 iunie 1904), Berlioz — *Copilăria lui Hristos* (11 martie 1904), Mozart — *Recviemul* (2 martie 1906), Beethoven — *Simfonia a V-a*, Gade — *Piesă de concert* (26 octombri 1907), H. v. Herzogenberg — *Steaua cîntecului*, odă vocal-simfonică, Meier-Mehrsleben — *Lieduri din Loreley*, E. Hartmann — *Piesă de concert* (27 mai 1908), Weber — *Uvertura Freischütz* și arii din aceeași operă (27 septembrie 1908), Haydn — *Anotimpurile* (3 decembrie 1909), Schubert — *Simfonia a VIII-a*, Schumann — *Cîntec de Anul Nou* (21 ianuarie 1910); A. v. Othograven — *Seară pe Golgota*, Brahms — *Simfonia* I, A. Beeker — *Psalmul 104* (20 aprilie 1910), Wagner — *Uvertura Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, Al. Fielitz — *Frumoasa Grethe*, Goldmark — *Imn de primăvară*, Beethoven — *Concertul pentru pian și orchestră nr. 5* (12 aprilie 1911); Beethoven — *Simfonia a IX-a* (17 iunie 1911); J. L. Bella — *Primăvară* (iunie 1912); J. L. Bella — *Cantata Passions* (martie 1913). În programul aceluiași concert a mai figurat și *Simfonia I* de Bruckner, considerată de cronicarul ziarului *Siebenbürgen Deutsche Tageblatt* (nr. 11908, 1913, pag. 5), ca fiind o piesă dificilă, „... greu de înțeles". Dirijorul brașovean P. Richter apare în fruntea orchestrei Asociațiunii sibiene în februarie

1914, prezentîndu-și compozițiile: *Serenada* și *Concert pentru violoncel și orchestră* (Partea secundă), solist, Albert Dout.

Anton Stubbe preia conducerea artistică a formațiilor sibiene după primul război mondial. În martie 1918, cu formațiile Musikverein-ului, susține în concerte publice lucrări de Jügst, Meyer-Olbersleben, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann. Este interesant de știut că, într-un concert vocal-instrumental (8 martie 1918), orchestra militară, aflată sub bagheta lui Dvorak, a interpretat *Uvertura „Ștefan cel Mare" de* I. Mureșianu.[1]

Manifestările simfonice se completează și prin serile Reuniunii române de cîntări, programele căreia evidențiau, după cum se va vedea la capitolul respectiv, o deosebită deschidere spre creații ample, de factură vocal-simfonică și simfonii. Vom indica doar cîteva titluri prezentate în decursul anilor: *Preludiul la actul al III-lea a dramei Stephani* de Kirchner, *Hora*, de Dima, *Brumărelul* de I. Mureșianu, *Uvertura la opera „Rienzi"* de Wagner, *Balada „Mama lui Ștefan cel Mare"* de Dima, *Magnificat* de J. S. Bach și *Simfonia în mi bemol major, nr. 39* de Mozart.

Energicul director al Conservatorului „Cornetti" din Craiova, fostul tenor Grigore Gabrielescu, a imprimat un curs ascendent vieții muzicale din capitala Băniei, organizînd în anul 1912 o microstagiune simfonică. Orchestra a fost formată, ca și în alte centre similare, din elevii Conservatorului și elemente dotate ale fanfarei militare. Se repeta: Beethoven — *Simfonia* I, M. Mărgăritescu — *Rapsodia română nr. 1*, Mascagni — *Gavota della Bambale* și Nicolai — *Uvertura „Nevestele vesele din Windsor"*.[2] G. Gabrielescu, văzînd că orchestra e depășită de acest program greu, a recurs la colaborarea unor instrumentiști bucureșteni și chiar la unii membri ai orchestrei lui Dinicu. L. L. Donner, în ziarul *Rampa* (1 martie 1912) scria că în concertul din 28 februarie 1912, Gabrielescu a dirijat orchestra MIP, cu programul de mai sus. Orchestra care cîntase avea în componența ei 60 de instrumentiști. Un alt program al orchestrei a fost dirijat de M. Mărăgăritescu. În tot cazul se poate consemna că microstagiunea craioveană a ținut din februarie pînă la sfîrșitul lui mai. Între lucrările interpretate a figurat și Mendelssohn Bartholdy — *Simfonia a III-a*. Fire ambițioasă, Gabrielescu a intenționat să cînte cu orchestra și corul de la „Madame Dudu", oratoriul *Judas Macabeus* de Haendel, dar dificultățile prea mari pentru ansamblul craiovean l-au determinat să renunțe chiar din faza repetițiilor. Și în prima parte a anului 1913, Gabrielescu a organizat o stagiune de concerte simfonice. S-a cîntat, între altele, *Poema Română* de George Enescu.[3] Cu orchestra craioveană, întărită de fanfara lui George Fotino, concerta uneori A. Castaldi și I. N. Otescu. În diferite alte orașe au răsunat acordurile unor orchestre, desigur, semi-simfonice. Blajul, datorită stăruințelor și tenacității lui Iacob Mureșianu, are o orchestră de diletanți, elevi, profesori, care se manifestau cu ocazia unor sărbători. La aniversarea semicentenarului Asociațiunii pentru literatura română și cultura populară română, din vara anului 1911, Iacob Mureșianu a prezentat două

[1] Tipuriță, Maria. *Viața muzicală la Sibiu în primele decenii ale secolului XX*. Lucrare de diplomă, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1979, p. 106.
[2] Bobescu, Jean. *La pupitrul operei. Op. cit.*, p. 65.
[3] Bobescu, Jean. *La pupitrul operei*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

concerte în programul cărora au figurat creaţiile sale: *Uvertura „Ştefan cel Mare"*, baladele *Erculean* şi *Mănăstirea Argeşului* (aceasta fiind înscenată). Au contribuit la reuşita interpretării: V. Carşai, N. Corfescu, O. Mureşan, V. Popovici şi I. Crişan.[1]

La Sinaia, concertele simfonice şi de promenadă erau organizate în sezonul de vară. În mod deosebit, cum s-a arătat, s-a afirmat D. Dinicu cu orchestra sa în anii 1904—1905. La Constanţa, în vara anului 1920, concerta la Cazinou orchestra lui Octave Hadeige, compusă din 20 instrumentişti.

Ioan Bohociu, compozitor, profesor şi dirijor, a reuşit la începutul anului 1916 să organizeze în Galaţi o orchestră simfonică cu 60 de membrii care au susţinut concerte. La 1 februarie, s-a cîntat: Mozart — *Simfonia în sol minor*, Bohociu — *Andantele* din *Simfonia Romantică*, în *do* major, remarcîndu-se „eleganţa motivelor, ţesătura tematică şi sonorităţile impunătoare . . ."[2]

Existau apoi, în oraşe din provincie, diferite societăţi care-şi propuneau iniţierea unor concerte la care să participe şi orchestra. O asemenea Societatea filarmonică a fost la Bîrlad, în 1901. I. Sibianu, în februarie 1904, susţine un concert simfonic la Cîmpulung. Şi la Brăila, municipalitatea întreţinea în 1902 o orchestră, e drept, nu prea mare.

Orchestra „comunei" din Brăila îl avea în frunte pe Hans Leopold Kern, austriac ce fusese angajat pentru a organiza fanfara. El reuşeşte să cîştige încredere şi astfel, în martie 1899, întemeiază Societatea filarmonică, ce se afirmă într-un festival la 7 aprilie 1900. În programul orchestrei figurau lucrări ca *Simfonia Jupiter* de Mozart, *Simfonia neterminată* de Schubert, *Peer Gynt* de Grieg, *Uvertura „1812"* de Ceaikovski.

Oraş cu o bogată viaţă muzicală corală şi camerală, în toamna anului 1902 s-a dat aici un concert din compoziţiile lui J. Strauss. Cronicarul *Românîniei Muzicale* anunţa că . . . „marele eveniment artistic" . . . e în fond un „eveniment distractiv", . . . care te face să înţelegi că este greu de suportat vreme de două ore atîtea valsuri[3]. Kern a menţinut orchestra pînă în 1912. Edmund Picles încerca în 1907 fondarea unei orchestre simfonice la Ploieşti. Aici, în anul următor, se înjghebează Societatea „Excelsior" avînd un cor dirijat de Inocenţiu Ştefănescu şi o orchestră condusă de Ferdinand Eberth.

În mod cert, nu am reuşit să surprindem toate manifestările simfonice din ţară, ceea ce încă nu ne putem propune într-o lucrare de o asemenea anvergură. Aceasta e misiunea unor monografii speciale. Important rămîne faptul că la noi în ţară gustul pentru marea Muzică era promovat, că muzicieni români se afirmă cu brio în acest domeniu, că performanţele celei mai reprezentative orchestre, avem în vedere orchestra bucureşteană, se situau la nivelul exigenţelor contemporane, dovadă dirijorii şi soliştii care o vizitează, dovadă repertoriul, dovadă măiestria unor aşi ai baghetei sau concertişti români. În sfîrşit, altă dovadă a stadiului avansat în care se găsea viaţă muzicală mai poate fi oferit şi de celeallte orchestre, permanente sau nu, din Braşov, Iaşi,

---

[1] Brediceanu, T. *Producţiuni muzicale la Blaj*. În: *Luceafărul*, X, 18, Sibiu, 16 septembrie 1911, p. 416—417.

[2] Manu, E. I. *Orchestra Simfonică din Galaţi*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 150, Bucureşti, 8 februarie, 1916, pag. 2.

[3] Schver. *Cronica spectacolelor. Brăila*. În: *România Muzicală*, XIII, 17, Bucureşti, 1902, pag. 134.

Scanned with OKEN Scanner

Sibiu, Timișoara care au contribuit la răspîndirea gustului pentru muzica simfonică, încurajînd compozitori autohtoni.

PROFILURI DIRIJORALE

În încheiere se cuvine să ne reîntoarcem la cele două personalități de primplan ale mișcării simfonice românești, Ed. Wachmann și D. Dinicu, pentru a le schița profilul biografic.

Eduard Wachamnn, fiul lui Ioan Andrei, s-a născut la București la 10 februarie 1836. De mic învață muzică în familie, devenind dirijor al Teatrului Național din Craiova. Este trimis la Viena unde își desăvîrșește studiile de pian cu J. Dachs, de teoria muzicii cu Gustav Nottebohm. Patru ani se află și la Conservatorul din Paris unde studiază cu A. F. Marmontel-pian, Fr. Benoit-orga, H. Reber-armonia, M. Carafa-contrapunct și fuga. Tot acesta îl introduce sistematic și în domeniul componisticii. Talentul și capacitatea sa se remarcă în 1861 cînd obține premiul I la Marele concurs al Conservatorului pentru cea mai bună lucrare la armonie. Titu Maiorescu, care îl cunoaște, scrie tatălui său despre Wachmann că . . .„e un artist în sensul cel mai strîns al cuvîntului; facilitatea cu care execută pe klavier muzica, fie cea mai grea, se poate numi prestigioasă". Mai arată că deși . . . „e german . . . după inimă e rumân . . ."[1]

Revenit în țară, Eduard Wachmann își canalizează preocupările pe linia dirijoratului și pedagogiei. Mai întîi conduce orchestra Teatrului Național din București, apoi capătă o catedră la Conservator. Evident, era prea puțin pentru el. Din 1868, fondează orchestra Societății filarmonice, iar un an mai tîrziu, devine director al Conservatorului. Va deține, în paralel, și directoratul Operei Române, șefia corului Bisericii „Domnița Bălașa". Era membru în diferite comitete, comisii, profesor de muzică al reginei Carmen Sylva . . . A scris piese corale și instrumentale, liturghii. E autorul unor cărți didactice.

Neîndoios, Eduard Wachmann a fost, pînă la retragerea sa, aprilie 1903, de la Conservator, și 1906, din postul de dirijor al Filarmonicii, cel mai influent om din domeniul muzical de la noi, ceea ce, implicit, îl face coautor al succeselor înregistrate pe linia dezvoltării vieții muzicale, ridicînd-o de la stadiul apropiat de cota zero, la unul de nivel european.

Fire ambițioasă, caracter lipsit de scrupule, necruțător cu cei care-i stăteau în cale, ca și înaltele poziții pe care le-a acumulat, inclusiv pe căi ocolite, i-au creat numeroși dușmani pe care se făcea că nu-i observă, dar în sine era destul de mîhnit; dar asupra acestui aspect vom mai reveni. Eduard Wachmann a înțeles prea tîrziu necesitatea susținerii muzicii românești, admițînd-o în concerte abia către sfîrșitul carierei sale. Meritele lui sînt incontestabile, în primul rînd, pentru că a organizat și menținut patru decenii Societatea filarmonică, făcînd cunoscută și îndrăgită muzica clasicilor. Concertele deveniseră pentru bucureșteni cea mai înaltă formă de comunicare spirituală, ele fiind în centrul atenției publice. A fi prezent la Ateneu cînd dirija Wach-

[1] Maiorescu, Titu. *Jurnal*, III. *Scrisoare tatei*, Paris, 11 ianuarie 1861. Editat de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. București, 1980, Editura Minerva, p. 222—234.

mann era deja o carte de vizită... Nu era tipul dirijorului spectaculos, nu era prea sever cu orchestranții, dar avea cultură muzicală și gust, ceea ce însemna mult.

Detractorii n-au lipsit, dar n-au reușit să-i întineze numele, ceea ce s-a văzut la, și după moartea sa, survenită la 13 decembrie 1908, cînd și inamici notorii au plecat fruntea în semn de omagiu.

Dimitrie Dinicu face parte dintr-o vestită familie de muzicieni, văzînd lumina zilei la București în 13 iunie 1868, anul înființării orchestrei simfonice. Se dedică muzicii, și la 13 ani a ajuns la Conservator, înscriindu-se la clasa de violoncel a lui C. Dimitrescu. Se perfecționează cu Hellmesberger la Viena, unde obține un premiu de prestigiu: medalia de aur, premiu Beethoven și marea medalie de la Gesellschaft der Musikfreude.[1]

Concertează la București și, remarcat de Carmen Sylva, obține o bursă de doi ani la Viena pentru specializare, după care i se creează o catedră de violoncel la Conservatorul din București (1892). Deține mai multe posturi: inspector muzical pentru școlile secundare, profesor de muzică de cameră. Întemeiază cvartetul *Carmen Sylva* în care cîntă 15 ani. Mai creează o asociație pentru sprijinirea tinerelor talente. Visele sale se îndreaptă însă spre bagheta și, la Sinaia, organizează stagiuni simfonice de vară cu membrii orchestrei M.I.P. la care și ajunge dirijor, în 1906, în locul vacant lăsat de Ed. Wachmann. În noua postură, organizează stagiuni interesante, cu repertoriu variat, invitînd soliști de renume. Spre deosebire de predecesorul său, permite și altor muzicieni români să conducă orchestra: Enescu, Castaldi, Otescu, Alessandrescu, Perlea, Georgescu. Deși bun muzician, nu era un temperament dinamic, ceea ce i-a atras destule critici, care după 1915 iau amploare, ajungînd să capete chiar caracterul unor somații să cedeze șefia orchestrei. Săturat de atîta dușmănie și bolnav, la începutul anului 1920, predă bagheta lui George Georgescu. A continuat să se manifeste ca violoncelist și ca profesor pînă în octombrie 1934; Moartea a survenit la 11 aprilie 1936. Neîndoios, lunga sa carieră muzicală, aproape o jumătate de veac, aportul său la propensiunea vieții de concerte sînt realități ce nu pot fi evocate decît cu respect și admirație.

Trecutul oferă cazuri interesante de muzicieni care au contribuit la susținerea activității artistice. Foarte interesantă e contribuția familiei George N. Ochialbi, vestit lăutar și dirijor al unui ansamblu care a concertat mult timp la Petersburg. Avea mulți copii, ce au îmbrățișat cariera muzicală. După cum arată V. Cosma, Constantin, violonist, a emigrat în America; Ștefan, pianist a predat la un Conservator particular în București; Dumitru a fost violonist în orchestra Filarmonicii George Enescu; Paul, pedagog, Eugen, creator de romanțe, secretar al Sindicatului artiștilor instrumentiști din Capitală; Niculae, violoncelist, profesor la Conservator, component al diferitelor orchestre, inițiatorul unui ansamblu cameral.[2]

La fel, marcată, pe linia aportului la viața muzicală românească, e și familia Dinicu, cu iluștri reprezentanți în domeniul artei lăutărești, interpretative clasice, pedagogiei, dirijatului...

---

[1] Predescu, Lucian. *Enciclopedia Cugetarea*. București, Cugetarea, Georgescu Delafras, p. 273.

[2] Cosma, *Viorel. Figuri de lăutari*. București, 1960, Editura muzicală, p. 139—140.

MUZICA DE CAMERĂ

Concertele din această categorie s-au datorat unor ansambluri restrînse instrumentale și vocale sau, mai frecvent, unor instrumentiști și cîntăreți soliști. Sub aspectul manifestărilor se pot defalca pe genuri: a) seri de cvartete sau alte formațiuni instrumentale cu număr variabil de instrumente și, b) recitaluri soliste, în cazul pianiștilor, și cu acompaniament, în cazul celorlalte instrumente ca și al cîntăreților.

Din fericire, viața muzicală de cameră, termen destul de impropriu, deoarece sălile în care aveau loc concertele erau Ateneul Român, Liedertafel și altele, săli spațioase, cu un număr mare de locuri, se poate caracteriza prin varietate, bogăție și calitate, dată fiind frecvența manifestărilor ca și valoarea protagoniștilor care se produceau, muzicieni români, absolvenți ai Conservatoarelor, și muzicieni străini, aflați în turneu. Fără îndoială, agendele concertistice camerale din primele două decenii ale secolului XX consemnează numele cele mai sonore de virtuozi, țara noastră fiind de mult înscrisă în itinerariul vedetelor internaționale. În acest fel, printr-o confruntare indirectă s-au putut evalua forțele indigene, s-a putut progresa, reținînd ceea ce era util de la școala artei interpretative universale. Și în această privință Enescu a fost la înălțime, a desfășurat o multilaterală activitate concertistică, în capitală și în alte orașe din țară, personalitatea sa, de faimă mondială, a contribuit la ridicarea calitativă a vieții concertistice camerale. Mai trebuie luate în această ecuație și turneele numeroase ale celor mai iluștri interpreți, uneori cîntînd în compania lui Enescu.

Pentru sistematizarea prezentării manifestărilor cu adevărat reprezentative ale muzicii de cameră, vom proceda la trecerea în revistă, pe orașe, a formațiilor instrumentale, cvartete, trio-uri și a recitalurilor, oprindu-ne, din cînd în cînd, foarte succint, asupra personalităților, asupra artei unor interpreți români.

CVARTETUL „DINICU"

Dimitrie Dinicu, care debutase în viața muzicală de cameră la 13 februarie 1894, înainte de a deveni dirijor, a fost un remarcabil violoncelist. El a pus bazele unui cvartet de coarde care exista în 1898 în următoarea compo-

nență: Carol Flesch, C. A. Dinicu, E. Loebel și D. Dinicu. Literatura prezentată avea un cuprinzător registru stilistic, excelînd în cvartete clasice, cu predominanță ale lui Beethoven. Denumirea care s-a adoptat — Cvartetul „Dinicu", consfințind adevărul că acest muzician a avut ideea alcătuirii ansamblului — nu l-a entuziasmat deloc pe C. Flesch bun violonist, însă extrem de orgolios, considerîndu-se frustat de un drept ce i-ar fi aparținut, el deținînd prima vioară, el fiind mai bine pregătit.[1] Trebuie știut că deși colaborarea instrumentiștilor acestui cvartet pare oarecum ideală, C. Flesch dezvăluie în *Memoriile* sale suficiente tensiuni ce pornesc de la denumirea ansamblului. Potrivit lui C. Flesch, s-ar fi cuvenit ca numele lui să fie pe frontispiciu sau C. Flesch—D. Dinicu. Nicicum nu ar fi putut accepta D. Dinicu—C. Flesch, deoarece lider muzical se considera a fi el și nu D. Dinicu. Cu toate acestea, afișele au apărut cu titulatura Cvartetul „Dinicu", ceea ce primul violonist pune pe seama lucrărilor de culise ale violoncelistului D. Dinicu. De aici izvorăsc o serie de tacite frecușuri și neînțelegeri ce nu erau cunoscute, dar care nu asigurau durată ansamblului în componența aceasta. Orișicum, cvartetul se manifesta adeseori în cercul reginei Carmen Sylva, la București și Sinaia, bucurîndu-se de călduroase aprecieri, în interpretarea creației lui Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms și Dvorak. Axa repertorială se lărgește necontenit, în ianuarie 1898 se prezintă *Cvartetul nr. 6* de Constantin Dimitrescu, lucrare favorabil primită de public, apărînd și ca un gest de prețuire pentru muzicianul de numele căruia se asociază în România propensiunea concertelor camerale de cvartet. Componenții Cvartetului „Dinicu" erau muzicieni de clasă, deși C. Flesch lasă să se deducă o anume neomogenitate instrumentală, el considerîndu-se superior. Deconcertează în această chestiune ce astăzi cu greu mai poate fi elucidată că, C. M. Cordoneanu atunci cînd vorbește de o anumită neomogenitate, deci aceasta pare a fi fost reală, o pune pe seama, culmea, lui C. Flesch.[2]

D. Dinicu nu s-a resemnat la bogata literatură a cvartetelor, ci a lărgit scara genurilor abordate prin înscrierea pe afișe a unor partituri destinate ansamblurilor camerale mai mari, și în acest sens apelează la concursul pianistului Theodor Fuchs și al violoncelistului E. Narice. Manifestările formației lui Dinicu aveau caracter periodic, două lunar. Este revelatorie consemnarea lui M. Cohen-Lînariu din 1902 cînd scria despre Cvartetul „Dinicu", care avea audiență . . . „E, desigur, o probă evidentă că gustul artistic pătrunde și înaintează în societatea noastră, cînd concertul e pentru instrumente, îl interesează și-l atrage."[3]

Cvartetul participă cu succes la Expoziția Universală de la Paris. În anii 1900—1903, manifestările formației sînt răzlețe și inconsecvente din cauza plecării lui C. Flesch, dar nu numai.

Așadar, descompletat prin părăsirea României de către C. Flesch, D. Dinicu a căutat multă vreme un alt prim-violonist. A fost solicitat și G. Enescu

[1] Flesch, Carol. *The Memoirs of...* New-York, The Maximillan Company, 1958, pag. 182—183.

[2] Cordoneanu, C. M. *Muzica de cameră.* În: *România Muzicală*, XI, 3, București, 1 februarie 1900, p. 19.

[3] Cohen-Lînariu, M. *Cronica muzicală. Quartetul Dinicu.* În: *Universul*, XX, 55, București, 26 februarie 1902, p. 2.

care și-a dat concursul la cîteva audiții, dar nu mai mult. În cele din urmă se apelează la Rudolf Malcher, muzician brașovean, care devine din 1904 component al formației. Din primăvara anului 1903, cvartetul adoptă denumirea „Carmen Sylva". Un an mai tîrziu, D. Dinicu acceptă conducerea Asociațiunei muzicale, avînd scop propagarea muzicii de cameră.

Activitatea cvartetului era concentrată, în general, pe susținerea a circa patru concerte pe stagiune, în fața publicului bucureștean. Era mult? Era puțin? Certă apare năzuința spre ținuta artistică de clasă a manifestărilor, deși dificultățile se țin lanț. Între acestea, în prim-plan, fluctuațiile membrilor formației. Loebel, decedase, Loewinger și Flesch părăsesc țara, iar în 1909, o face și R. Malcher, în favoarea unui angajament din fericire, nu prea lung, la orchestra Tonkünstler din Viena. Au colaborat sporadic în acest ansamblu Lili Marcus, Hans Hoerath, D. Simionescu, Picvan, I. Prunner, A. Cionca, cînd se abordau cvintete, sextete. „O flacără de sincer entuziasm — scria M. Mărgăritescu despre acest cvartet — luminează interpretarea lor atît de caldă, niciodată indiferentă, chiar cînd pe ici pe colo s-ar putea observa oarecari defectuozități" . . .[1]

După datele noastre, existența acestui ansamblu cameral, condus și însuflețit de D. Dinicu, a dăinuit pînă în 1912, jucînd un rol major în închegarea unei mișcări concertante în acest gen, cu o contribuție deloc neglijabilă în formarea gustului muzical al melomanilor bucureșteni. Componența sa, în ultima fază, era următoarea: Rudolf Malcher, George Dinicu, H. Skohoutil și D. Dinicu.

Un alt cvartet a luat ființă la sfîrșitul anului 1912, umplînd golul lăsat de dezmembrarea Cvartetului „Dinicu": „Bukarester Streichquartett", alcătuit din: Geza de Kresz, Bernard Metzner, Hans Skohoutil și Emil Waterstrat, care a susținut o serie de seri concertante pînă în octombrie 1917.

C. C. Nottara ia inițiativa fondării unei formații de cvartet cu care începe să dea concerte . . . „Trebuie încurajată tînăra înjghebare instrumentală — scria M. Mărgăritescu — pornită nu în scopul unui banal cîștig bănesc, ci în dorința vie de a răsplăti muzica pură."[2] Alături de C. C. Nottara, care deținea vioara I, mai erau I. Eliad, C. Drăgulinescu și A. Moldrich. În martie 1919, componența se modifică în parte, membrii formației fiind: C. C. Nottara, Popovici, Teodorescu și Crainic. Apelau uneori și la Dr. Hildregar Flavien. Este interesant de subliniat amplitudinea repertoriului, de la clasici la compozitorii moderni. În decembrie 1918, spre exemplu, au susținut un concert de muzică franceză: Chausson — *Cvartetul cu pian în la major*, Debussy — *Cvartetul în sol minor*.

Cam în același timp debutează trioul: Th. Popovici (violă), George Georgescu (violoncel) și Elise Schönberg (pian).

Capitala a beneficiat de concerte de cameră în care s-au produs cvartete străine. Astfel, cvartetul ceh al lui Karel Hoffman concertează în ianuarie 1899. În următorii doi ani, din nou cvartetul ceh se află în turneu la București. Cvartetul Sevcik a susținut în februarie 1908 o seară de neuitat.

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Revista idealistă*, 11, 2, București, 15 aprilie 1904, p. 350.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*, În: *Flacăra*, III, 12, București, 4 ianuarie 1914, p. 102.

Trio-ul rus, format din M. Press, I. Press și Vera Maurina, a concertat pentru publicul român în ianuarie 1909. Am fost vizitați în 1911 de cvartetul din Bruxelles. Trio-ul rus revine și în februarie 1912, după ce, nu o lună înainte ne vizitase cvartetul francez Capet.

La sfîrșitul anului 1912 se afirmă, pentru un scurt timp, trio-ul compus din Dimitriu (pian), Bernfeld (vioară), și Waterstrat (violoncel). Un alt trio cînta în ianuarie 1916: Papazoglu, A. Alessandrescu și M. Costin. S-au constituit și cvartete vocale. I. Paschill a condus un asemenea cvartet din 1899, alcătuit din A. Mikulik, E. Schnafer, V. Ionescu și G. Molder, care a concertat timp de aproape un deceniu. Diacronia cvartetelor în viața muzicală a capitalei relevă acoperirea întregii perioade, ceea ce înseamnă că se poate susține permanența acestui gen concertant. S-ar mai putea completa tabloul invocînd acele formații camerale ce se manifestau la producțiile Conservatorului, sau aparițiile meteorice ale unor formații de entuziaști care, după o experiență, două, se destrămau, aidoma focului de artificii care strălucește o clipă și apoi se stinge... Adeseori, în curentul vieții muzicale camerale se înscriu și serbările, festivalurile, manifestările artistice cu caracter public ale unor Societăți, Cercuri. Un singur exemplu credem că este concludent: Cercul Amicilor Literaturii și Artei Române de la București organiza concerte camerale curente. Astfel, la 13 martie 1898, în concertul pentru strîngerea fondurilor necesare ridicării monumentului lui Nicolae Bălcescu, a concertat și violonistul George Enescu. Nu se poate trece pe lîngă de-a dreptul fascinanta bogăție de concerte camerale oblăduite de Asociațiunea muzicală română, în atribuțiile căreia intrau activități caritabile, bunăoară strîngerea fondurilor destinate ajutorării tinerilor muzicieni pentru a putea studia în străinătate. Concertele Asociațiunii erau mozaicate, alăturînd mai mulți soliști ori ansambluri camerale, cîntăreți, uneori și coruri, excelînd însă în a promova tineri aflați la porțile consacrării ca și muziciene amatoare din înalta societate. Nu este mai puțin adevărat că în cadrul concertelor, seratelor săptămînale apăreau marii noștri interpreți instrumentali și vocali. Din această cauză, beneficiind și de o reclamă oferită cu generozitate de marile cotidiene, apoi de cronici ample, mergînd pînă la consemnarea numelui celor prezenți, aceste manifestări erau frecventate cu interes.

În privința programelor ele erau pe cît se poate de bogate și variate, adeseori neunitare, reflectînd gusturi alese dar, alteori, și obscure interese mondene. Totuși, se poate afirma că în cadrul acestor concerte, ca de altfel în toate concertele Societăților și reuniunilor cu caracter cameral, se vehicula un larg ciclu repertorial, cu piese de mare audiență, răspunzînd celor mai rafinate și mai primare gusturi. Aici puteau fi ascultați clasicii și romanticii prin piesele lor de suflu larg, prin creațiile de anvergură.

În peisajul cameral al capitalei, aceste concerte împlineau cerințele iubitorilor de muzică ce nu puteau fi satisfăcute de factorii responsabili, completînd paleta repertorială, umplînd niște goluri puternic simțite. Evaluarea dimensiunii vieții muzicale de cameră trebuie să ia în considerare asemenea manifestări ce ar putea oferi un enorm material pentru monografii de specialitate anume înscrise pe o asemenea rază tematică.

Scanned with OKEN Scanner

Orizontul muzicii camerale se întregește prin demersul soliștilor instrumentali și vocali, români și străini, debutanți și consacrați, celebrități cu un impresionant palmares, ori debutanți care își încercau norocul.

MARI INSTRUMENTIȘTI STRĂINI

Din galeria marilor soliști instrumentali care au concertat în țara noastră, nu numai la București, ci și în orașe ca Iași, Cluj, Brăila, Arad, Craiova, Timișoara, Sibiu, Brașov, Ploiești se poate evidenția violonistul Ondricek care mereu apare la București, pînă în 1895. Îl regăsim în decembrie 1898.[1] Concertează și în 1902, cînd la Iași e inclusă în recitalul său și *Aria românească* de Eduard Caudella, făcînd ca succesul să „graviteze" în jurul acestei piese care... a dovedit odată, mai mult cît este de aptă muzica noastră națională de a deveni o muzică savantă.[2] Violonistul polonez Bronislav Hubermann, elev al lui Joachim, a cîntat la noi în primăvara anului 1902[3]. Pianistul Godovski, etalînd o virtuozitate extraordinară, a concertat în februarie 1903 la București.[4] Violonistul Pablo Sarasate ne-a vizitat în mai multe rînduri. Despre concertele din 22 și 27 ianuarie 1902 se nota în *România Muzicală*... „au fost niște splendide sărbători pentru inimile muzicale pe cari celebrul virtuoz le-a emoționat pînă la lacrimi, pînă la extaz!" La bis, a executat *Melodia românească*... „prelucrată de Domnia sa și care a fost o surprindere foarte plăcută pentru public, mai ales prin delicatețea cu care a fost executată."[5] Vestind moartea sa, cîțiva ani mai tîrziu, revista *Muzica* (I, 1 octombrie 1908, p. 35) ținea să arate că M. Mărgăritescu îi era prieten. Celebrul violonist francez Jacques Thibaud, unul dintre colaboratorii lui Enescu a întreprins la București cîteva turnee. Thibaud și Enescu cîntaseră în 1900 la Paris *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* a muzicianului român. Întîia oară Thibaud vizitează Bucureștiul la vîrsta de 23 ani. În al doilea recital în sala Ateneului, la cererea lui Carmen Sylva a inclus în program *Sonata I* de George Enescu,[6] la pian era L. Wurmser.[7] Alte seri de concerte susține J. Thibaud la București în decembrie 1907 și apoi, în iulie 1909.

Raoul-Stephan Pugno, pianist francez, a cîntat la Ateneul Român în noiembrie 1904. *Revista Muzicală și Teatrală*[8] îi elogiază tehnica, dar nu și

---

[1] Cordoneanu, C. M. *Concertul Ondricek*. În: *România Muzicală*, VII, 21, București, 15 decembrie 1898, p. 183—184.

[2] Sov .I. *Concertul violonistului Ondricek*. În: *România Muzicală*, XIII, 21, București, 15 decembrie 1902, p. 167.

[3] În legătură cu el vezi articolul: *Un violonist celebru conferențiar* de L. P. În: *Rampa*, II, 638, 18 februarie 1914, p. 1.

[4] *Concertele pianistului Godovski*. În: *România Muzicală*, XIV, 4, București, 15 februarie 1903, p. 27.

[5] *Cronica muzicală. Concertul Sarasate*. În: *România Muzicală*, XIII, 3, București, 1 februarie 1902, p. 2. Desigur, turneele celebrităților au stat în strînsă dependență de impresarii bucureșteni, care au avut și ei un loc deloc minor în angajarea lor, riscîndu-și poziția materială, nu arareori. Să reținem numele impresarilor: Haimovici, J. A. Cohen, impresarul lui Enescu, A. Gebauer, J. Felder.

[6] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, XIV, 6, 15 martie 1903, p. 47.

[7] Thecel. *Concertele lui J. Thibaud și L. Wurmser*. În: *România Muzicală*, XIV, 7—8, 1—15 aprilie 1903, p. 56—57.

[8] *Recital R. Pugno*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, I, 2, București, martie 1904, pag. 22.

fondul pieselor incluse în program. Mai concertează și în decembrie 1910. Foarte apreciat era în primul deceniu violonistul Florizel von Reutzer, elev al lui Ysaye. În 1904 F. von Reutzer intenționa să compună o operă pe tema Jeanne D'Arc, pe un libret de Carmen Sylva.

Jan Kubelik, violonist ceh, concertează în repetate rînduri în România, începînd, probabil, cu primăvara anului 1900, cînd susține la București patru recitaluri. La sfîrșitul aceluiași an i s-a oferit titlul de violonist al Curții Române. O altă serie de concerte, în decembrie 1906 și februarie 1909. Pianistul Emil Frey, care l-a acompaniat într-un concert pe Xaver Schwarenka, a fost numit, în martie 1909, pianistul Curții din București. Eugen Ysaye concertează la București în decembrie 1910. Din nou apare în fața publicului la Ateneu în martie 1912. Pianistul Emil Sauer are recitaluri în București în 1903, 1904 și 1912. Violonistul Fritz Kreisler concertează la Ateneu în martie 1913. În februarie 1914, ne-a vizitat și violoncelistul Pablo Casals.[1] „Technician fără seamăn — scria M. Mărgăritescu — el săvîrșește minuni de virtuozitate, cu cea mai mare liniște, liniștea celor tari"[2]. A fost chemat la București la fel ca și altădată, Pablo Sarasate. Pianista celebră Teresa Carreno concertează în decembrie 1912 și apoi în ianuarie 1916, fiind primită cu simpatie.

Așadar, la București, și nu numai, au cîntat toți marii interpreți instrumentiști ai epocii, de la violoniștii: Wilhelmy, Sarasate, Ondricek, Ysaye, Hubermann, Kubelik, Lucien Capet, J. Thibaud, M. H. Gudrmian; pianiștii: E. Sauer, A. Rubinstein, celistul Pablo Casals... O astfel de listă spune mult, deoarece nu e de conceput un centru muzical, un focar de cultură, fără împărtășirea artei lor; numai confruntarea, comuniunea cu ei poate duce la o evaluare corectă, comparativă, a unei scări valorice. Lista nu e, desigur, completă, nu au fost înregistrați soliști de mai mică clasă, peregrini prin orașele noastre. De asemenea, se cer completate încă două nume, A. Kneisel și C. Flesch, primul, elev al Conservatorului din București, al doilea, fost profesor, care, stabilindu-se în străinătate, au revenit în turnee.

A. Kneisel concertează mereu pînă în 1898. În ianuarie 1904, după o absență de aproape cinci ani, revine în calitate de concertist, fiind călduros elogiat în paginile *României Muzicale*.[3] Și în anii 1907—1908 A. Kneisel apare cu cîte un recital în fața publicului bucureștean. Carol Flesch s-a înscris, de asemenea, în analele vieții concertistice camerale, oferindu-și concursul în numeroase manifestări. Reîntîlnirea cu melomanii Ateneului în ianuarie 1913 îi prilejuiește — „văzînd o sală plină aplaudîndu-l frenetic" — să constate că pe vremea cînd trăia la București nu era prețuit îndeajuns.[4]

---

[1] Marius. G. *Pablo Casals*. În: *Rampa*, II, 635, București, 14 februarie 1914, p. 2.

[2] Mărgăritescu, M. ... *Concertele domnului Pablo Casals*... În: *Flacăra*, III, 18, București, februarie 1914, p. 149.

[3] Thecel. *Anton Kneisel*. În: *România Muzicală*, XV, 13—14, București, 1—15 iulie 1904, p. 94—95.

[4] Mărgăritescu, M.... *Concertul violonistului Carol Flesch*. În: *Flacăra*, II, 14, București, 19 ianuarie 1913, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

G. ENESCU ANIMATOR AL MUZICII DE CAMERĂ

Locul primordial în propagarea muzicii camerale l-au deținut interpreți români, față de care exista un interes crescînd; după cum arată M. Mărgăritescu: „... am mare plăcere să vorbesc despre muzicieni demni atenției cititorilor și atunci cînd acești muzicieni talentați sînt laborioși și modești, și atunci cînd pe lîngă aceasta sînt români, atunci este între aceștia și mine o afecțiune profundă pe care nimic n-o alterează"[1]. Afecțiunea menționată nu se justifică prin considerente patriotice cît prin factori ce aparțineau fenomenului interpretativ pe care tinerii îl serveau cu măiestrie și pasiune. Este epoca în care, după falanga cîntăreților, se afirmă o pleiadă de soliști instru-

George Enescu — 1910

mentiști ce întreține pulsul viu al manifestărilor camerale la o altitudine apreciabilă. În fruntea acestora s-a aflat George Enescu, un adevărat model catalizator pentru generația sa. De la prima sa apariție publică în postură de

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală*. În: *L'Independance roumaine*, XVIII, 8411, București, 1904, p. 2; cf. Petrescu Simona. *Mihail Mărgăritescu — critic muzical*. Lucrare dactilografiată, București, 1977, Conservatorul „C. Porumbescu", p. 38.

violonist, Slănic-Moldova, 24 iulie—5 august 1889, şi debutul în faţa publicului din Bucureşti (8—20 martie 1894), Enescu a devenit o prezenţă ce atrăgea magnetic melomanii. În concertul de la Ateneu, la care l-a avut ca acompaniator pe J. Hellmesberger, Enescu a cîntat: *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn, *Fantezie — Caprice de* Vieuxtemps, *Reverie şi Stacato — Vals* de Godard şi *Zigeunerweisen* de Sarasate. Scarlat Cocorăscu, în *Timpul* nr. 55, 10/22 martie 1894, scria: „Tînărul Enescu este predestinat a deveni un mare artist, care să facă faţă ţării. În etate de numai 15 ani abia, Enescu, cu o gravitate care nu e pentru vîrsta sa, cu o siguranţă care uimeşte, cu o agilitate care entuziasmează, îşi conduce arcuşul şi cîntecul său farmecă şi emoţionează cu cea mai sublimă melodie".[1]

În zilele cînd se afla în ţară Enescu concerta, adeseori în public (sau în cercuri restrînse), bunăoară, împreună cu Carmen Sylva, la Biserica Evanghelică.

N. Petraşcu scria: „Ca executant, Enescu are calităţile cele mai mari, o memorie prodigioasă, simţul subtil al măsurii, mecanica degetelor mînei stîngi, dusă la un rar grad de desăvîrşire, eleganţa şi instinctul arcuşului, şi mai presus de toate emiterea sunetului, just, corect, ca de aramă, fără afectaţii şi lucruri de efect"[2] „Societatea noastră — scria acelaşi cronicar — a depus ofranda admiraţiei sale unei figuri care, foarte probabil, va rămîne în picioare în istoria muzicii, şi care, pentru noi românii, ne va deschide veacul al XXI-lea în chipul cel mai frumos şi mai de bun augur".[3]

Plurivalentul interpret Enescu a cultivat probabil toate formele muzicii de cameră, avîndu-i ca parteneri în decursul anilor pe numeroşi şi prestigioşi muzicieni. A cîntat la vioară în compania pianiştilor: Constanţa Cantacuzino, Theodor Fuchs, (1898), Carl Flesch (Bucureşti, 1900), Theodore Dubois (Paris, 1901), Juliett Tontain (Paris, 1901), Zoe Băicoianu (Bucureşti 1901), Alfredo Casella (Paris, 1902), Theodor Fuchs (Bucureşti, 1903), Leon Moreau (Sinaia, 1903), A. Catherine (Paris, 1904), Osip Gabrilovici, George Boscoff (Sinaia, 1904), Eug. Wagner, A. Casella (Paris, 1905), Gabriel Fauré (Paris, 1905), Richard Strauss (Paris, 1906), Riss Arbeau (Paris, 1906), Auguste Pierre (Paris, 1906), Jeanne d'Herbecourt (Paris, 1907), Emil Sjörgen (Paris, 1907), Maurice Dumesnil (Paris, 1908 şi 1914), L. Wurmser (Paris, 1908), Gabriel Grovlez (Paris, 1909), Genevieve Dehelly, E. Gaida (Paris, 1910), Ed. Risler (Paris, 1910), Alexis Catargi (Bucureşti, 1910), Riss-Abeau (Paris, 1910), Jeanne Blanchard (Paris, 1911), Magda Tagliafero (Lille, 1911), Paul Goldsmith (Berlin, 1911), Eug. Wagner (1912), Jenö Karntler (Berlin, 1912), Jeanne Hatto (Paris, 1912), Ernst Wolf (Berlin, 1913), Theodor Szanto (Lugoj, 1914), Sergiu Tănăsescu (1914), Cella Delavrancea (Bucureşti, 1914), Lazare-Levy (Paris, 1915), Muza Ghermani-Ciomac (Botoşani, 1917), N. Caravia, A. Alessandrescu (1919); David Blitz (Bourges 1919), Leon Kartun (Rouen, 1920), Madelein Lagarde (Paris, 1920), Marcel Ciampi (Paris, 1920).

---

[1] Apud: Drăghici, Romeo. *George Enescu — biografie documentară*. Muzeul de istorie şi artă al judeţului Bacău, 1973, p. 124.

[2] Petraşcu, N. *George Enescu*. În: *Literatură şi artă română*, II, 5, Bucureşti, martie 1898, p. 290.

[3] Petraşcu, N. Idem, ibidem.

În formație de trio cîntă susținînd partida viorii cu D. Dinicu, E. Narice, (București, 1898), André Bloch, Louis Abbiate (Paris, 1901), Pablo Casals, Leon Moreau (Paris, 1901), Gh. Dinicu, D. Dinicu (București, 1901), Maria Asan, D. Dinicu (București, 1901), Louis Fournier, Alfredo Casella (Paris, 1902), D. Dinicu, Th. Fuchs (București, 1902), Henry Richet, Georges de Lausnay (Paris, 1904), L. Fournier, J. Huré (Paris, 1906), D. Dinicu, G. Boscoff (București, 1906), Ludovic Breitner, Cornelius Liégois (Paris, 1908), D. Dinicu, Constanța Cantacuzino (București, 1910), André Hekking. L. Wurmser (Bordeaux, 1910), D. Dinicu, Georgeta Berindei (București, 1914), B. Bernfeld, J. Pruner (București, 1916), C. C. Nottara, F. Brevimann (Iași, 1918).

George Enescu a concertat în ansambluri de cvartet cu J. Kubelik, C. Dimitrescu, D. Dinicu (București, 1900), D. A. Dinicu, D. Dinicu, E. Loebel (București, 1903), Fritz Schneider, H. Casadessus, L. Fournier (Paris, 1904), J. Thibaud, A. Casella, J. Salmon (Paris 1906), Engelbert, Vandeoenore, H. Jurdan-Morhange (Paris, 1907), J. Salmon, F. de Mayer, A. Casella (Paris, 1908). A susținut partida pianului în Cvartetul „Geloso" (Paris, 1910).

Acompaniază în recitaluri, la pian, cîntăreții: Mathilde Colonne (1898), Elena Teodorini (București, 1901), Eva Roland (Paris, 1902), D. Popovici-Bayreuth (București, 1904), Pavla Fritsch (Angers, 1907), Nuovina (Paris, 1907), Jean Altchewsky (Paris, 1908), Gaetane Wich-Challet (Paris, 1909), Marthe de Breton (Paris, 1909), Veturia Triteanu (București, 1910), Felia Litvine (Paris, 1914), Constantin Rădulescu (București, 1951), Anastasia Costopol (București, 1916), Lucia Cosma (București, 1916).

A apărut pe podiumul de concert ca pianist în compania violoniștilor: Alfred Cortot (Paris, 1898; Torino, 1913), Isabella Isvoranu (Paris, 1899), J. Thibaud (Paris, 1900), Jules Boucherit (Paris, 1907), Yvonne Astruc (Paris, 1910), C. C. Nottara, (București, 1915), C. Flesch (Amsterdam, 1911), S. Barozzi (București, 1916), M. Bîrsan (București, 1916), Alice Fudulescu (București, 1916), Nicolae Buică (Iași, 1918), Cesar Galeoti (Paris, 1920). A acompaniat și violonceliști: J. Salmon (Paris, 1899), P. Casals (Paris, 1907), D. Dinicu (București, 1915).

George Enescu a cîntat în public la pian alături de harpista Helena Zielinska. El însuși a fost acompaniat de organistul Gustave Bret (Paris, 1907). La două piane a concertat cu Lucien Wurmser (Paris, 1901). Ca pianist solist, de asemenea, G. Enescu s-a manifestat adeseori în fața unor iubitori ai muzicii.

A concertat și în cadrul unor cvintete, susținînd partida viorii, în compania lui A. Bloch, Ph. Goubert, L. Abbiote și H. Rabaut (Paris, 1901); A. Touret, P. Monteux, A. Hekking și A. Casella (Paris, 1911), C. Delavrancea, D. Dinicu, H. Skohoutil și I. Pruner (București, 1915); Geza de Kresz, B. Metzner, H. Skohoutil și E. Waterstrat (București, 1915).[1]

Am recurs la această bogată listă, nicidecum exhaustivă, pentru a ilustra numele muzicienilor interpreți cu care a colaborat în domeniul muzicii de cameră, pentru a demonstra clasa celor cu care a cîntat, valențele multiple ale artei sale interpretative, reprezentate cu dezinvoltură și măiestrie. S-ar

[1] Aceste nume și date le datorăm, în bună parte, volumului: *George Enescu* de F. Foni, N. Misir, M. Voicana, E. Zottoviceanu, București, 1964, Edit. muzicală.

cuveni, desigur, să se aibă în vedere, în plus, că un nume putea fi partenerul unor serii de concerte desfăşurate constant, stagiuni la rînd. „Muzicianul excelent", cum a fost calificat Enescu, îşi are surprinsă arta în sute de cronici, una mai interesantă decît alta, relevînd la unison mirifica forţă de transfigurare enesciană. Uimea şi rapiditatea sa în a aborda fără pregătiri speciale diferitele forme ale muzicii camerale, şi nu numai, avînd însă grijă să încurajeze tinerii interpreţi români, cu care a cîntat adeseori, neadmiţînd nici un rabat la capitolul responsabilităţii profesionale. Remarcînd prodigioasa activitate desfăşurată de G. Enescu în public, în februarie 1903, cînd a susţinut patru seri de cvartete, un recital de vioară, două concerte simfonice, J. Movilă prevedea că G. Enescu ... „va deveni nu numai muzicantul nostru naţional ci, un mare muzicant, cînd pe lîngă toate însuşirile artistice ce le are astăzi — însuşirile de seamă — va mai poseda trei calităţi impuse la ultimul grad: iubirea de ţară, conştiinţa adîncă a «inimii româneşti» şi simplitatea şi claritatea cari sînt indiciile adevăratei forţe."[1] Vom înţelege ceva mai mult căutarea concertelor lui George Enescu la Paris, recurgînd la o scrisoare a lui M. Jora, publicată în *Muzica*, din februarie-martie 1920. „... lumea muzicală îl aşteaptă de trei ani cu nerăbdare, a dovedit în trei concerte la Salle Gaveau şi la Conservator că este marele violonist al timpului pentru care orice laudă devine o banalitate. Delirul publicului ce ocupa sălile pînă la ultimul loc, a arătat-o o dată mai mult."[2]

Secretele artei enesciene au fost rînd la rînd semnalate de observatori, unul dintre aceştia comenta maniera proprie de a colora, de a transcende partitura. ... „Mă grăbesc dar a declara, fără pătimire, fără spirit de şovinism, că compatriotul nostru este şi un foarte bun solist, avînd multe calităţi şi un gen ce place mai ales mulţimii din cauza coloritului, aş putea spune exagerat, ce pune în cîntare."[3] Felul aparte, original al execuţiilor sale, fusese remarcat şi de un cronicar parizian: „El (Enescu n.n.) e cu totul personal, mai cu seamă în înţelegerea operelor clasice şi moderne."[4] Sînt cîteva culmi în cariera lui Enescu de interpret, datorită evidenţierii unei concepţii de ansamblu, într-o evoluţie istorică. Astfel ar putea fi dată ca exemplu abordarea la Paris, în decembrie 1914, în trei recitaluri împreună cu pianistul Eduard Risler a integralei sonatelor beethoveniene destinate viorii şi pianului. Cu Theodor Fuchs la pian, prezintă la Ateneu, în primele luni ale anului 1916, „Istoria violinei în capodopere." Tot la Bucureşti, în martie-mai 1919, secondat de Alfred Alessandrescu, a susţinut ciclul concertant cu tema „Istoria sonatei pentru vioară şi pian". Maximilian Costin a sintetizat de minune monumentalitatea interpretării enesciene: „Ar fi greu de găsit — scria el în 1916 — cuvinte de laudă ori admiraţie pentru formidabilul său talent, pentru titanica voinţă şi puternica memorie, într-un cuvînt pentru întreaga miraculoasă personalitate

---

[1] Mărgăritescu, M. *George Enescu*. În: *Gazeta Artelor*, XV, 10, Bucureşti, 15 mai 1904, pag. 72.

[2] Jora, M. *Scrisoare din Paris*. În: *Muzica*, II, 4—5, februarie-martie 1920, Bucureşti, p. 154.

[3] P. Em. *Concertele de muzică de cameră*. În: *România Muzicală*, XIV, 5, Bucureşti, 1 martie 1903, p. 36.

[4] Vyt-Bryg. *Cvartetul Enescu*. În: *România Muzicală*, XV, 10, 15 mai 1904, p. 72.

muzicală a acestui artist. Purtînd titlul sugestiv de „istorice", aceste concerte cu sala întotdeauna plină, apar de două ori istorice, prin importanța ce capătă în analele virtuozității, și al doilea, prin faptul că ele fixează un moment important în evoluția iubirii de muzică la noi în țară.[1]

Enescu a înscris în analele vieții muzicale românești un alt fapt pilduitor, în intenția lărgirii rețelei vieții de concert, urmărind scopuri nobile, adunarea

PALATUL ATENEULUI

BILET No. 1 — MARȚI 12 MARTIE 1919 ORA 8½ SEARA — BILET No. 1

I-a SONATA PENTRU PIANO ȘI VIOLINA

DAT DE DOMNUL

GEORGE ENESCU

VIOLINA

ȘI DOMNUL

ALFRED ALESSANDRESCU

PIANO

PROGRAMA:

1. MOZART. Sonata No. 8, in do major (Secol al 18-lea)
a) allegro vivace; b) andante sostenuto; c) Rondo.
2. BRAHMS. Sonata No. 2, in la major (Secol al 19-lea)
a) allegro amabile; b) andante tranquillo; c) allegretto grazioso.
3. BEETHOVEN. Sonata No. 3, in mi bemol major (Secol al 18-lea și al 19-lea.
a) allegro con spirito; b) adagio con molto espressione; c) Rondo allegro molto.

Afișul recitalului G. Enescu și A. Alessandrescu

fondului pentru premiul național de compoziție sau, mai tîrziu, pentru înzestrarea Ateneului Român cu o orgă. „Trebuie să lucrăm — declara Enescu în 1919 — ca să răspîndim și să dezvoltăm cît mai mult muzica în toate păturile populației... trebuie să cîntăm și să ne unim prin muzică."[2] Astfel, a pornit în turnee prin tîrguri și orașe care nu aveau un public pregătit, înfruntînd călătorii grele, săli goale. Întreprinzînd turneul acesta, mărturisea Enescu cronicarul revistei *Doljul*, în februarie 1912: ... „vreau să arăt că nu mi-am uitat țara, neamul și originea."[3]

---

[1] Costin, M. *Concertele Enescu*. În: *Muzica*, I, 3, București, 1 martie 1916, p. 115.

[2] A. R. F. *Convorbire cu maestrul Enescu*. În: *Lumea*, Iași, II, 119, 4 martie 1919, p. 1.

[3] Mera, Gabriel. *Violonistul George Enescu*. În: *Doljul*, Craiova, 24 februarie 1912, p. 2.

GALERIA INTERPREȚILOR ROMÂNI

Interpreții români contemporani lui Enescu, adeseori parteneri apreciați, urmărindu-i sau nu pilda, au conferit peisajului muzical o mare bogăție, desigur, în centrele importante, deoarece în rest, sub acest aspect, plana întunericul. Vom parcurge galeria interpreților, punctînd unele din manifestările sau reflecțiile definitorii pentru arta lor.

Dimitrie Dinicu a fost și el muzician polivalent, din păcate, azi prea puțin știut. Înainte de a deveni dirijorul orchestrei M.I.P. a fost violoncelistul care a susținut recitaluri alături de pianiștii noștri, a inițiat un cvartet celebru, a concertat în străinătate. Compozitorii i-au dedicat lucrări, bunăoară, Enescu, *Sonata pentru pian și violoncel în fa minor*, op. 26, nr. 1, pe care a și interpretat-o la București, în aprilie 1899, dînd prilej lui C. M. Cordoneanu să noteze: „Sonata valorosului nostru tînăr artist George Enescu este o compoziție foarte reușită și Domnul Dinicu a făcut-o și mai strălucită de cum este". După 1902, aparițiile lui Dinicu în calitate de violoncelist concertist se rărește datorită indiferentismului și cabotinismului acelora care alergau la Ateneu numai pentru a face față unei aparții mondene, protocolare. Descurajat, s-a îndreptat spre o sferă interpretativă mai eficientă, îmbrățișînd cariera dirijorală. În paralel, s-a menținut în cvartet, și chiar în recitaluri, deși la mari intervale. Astfel, în februarie 1916, a susținut două concerte cu pianistul Celestino Piaggio.

Nicolae Papazoglu, despre care E. Ciomac scria în 1919, că „... trece chiar cel mai bun violoncel al nostru,"[1] a fost remarcat în jurul anilor 1910, dar negăsind rezonanță și-a încercat norocul în străinătate. Ca și pe mulți alți muzicieni români, războiul l-a returnat în 1915, punîndu-și talentul în serviciul vieții noastre muzicale. În primăvara lui 1916 concertează cu D. Dimitriu. Probabil cea mai intensă fază a activității sale de violoncelist concertist o înscrie în anii 1919—1920, cînd apare frecvent pe podium de concert. Întreprinde un răsunător succes și în orașele Transilvaniei, apoi își etalează vocația interpretativă și diapazonul stilistic în zece ședințe de sonate dedicate violoncelului, la București.

„În cîntecele lui e atîta durere, atîta luptă, atîta ironie față de public și chiar față de autorii însiși!... Căci personalitatea autorului, fie el chiar Beethoven, dispare cînd ne cîntă domnul Papazoglu. Ieșind de la concert, sînt sigur că nu veți vorbi de compozitor, ci de personalitatea frămîntată, ironică și totuși generoasă a domnului Papazoglu."[2] „Stăpîn cu desăvîrșire, în arta opozițiunilor, grație unei tehnici fără cusur, el realizează diminuendele, pianis-

---

[1] Ciomac, E. *Teatru-Muzică. Evantaiul.* În: *Fapta*, I, 2, 28 iunie 1919, p. 45.

[2] Ciomac, E. *Mișcarea muzicală.* În: *Neamul românesc*, București, 19 ianuarie 1919; cf. Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală*, Ed. îngrijită de Silviu Gavrilă, București, 1967, Edit. muzicală, p. 17.

simile cele mai delicate și sonoritățile arcușului său sînt de cea mai nobilă calitate, cîteodată de o amploare încîntătoare."[1]

Interpretarea sa pare să fi fost în primul rînd personală, captivantă prin tensiunea ce-o transmitea. Era acceptată ca atare, deși, excesul de romantism părea, de multe ori, ne la locul său."[2]

Dintre violoncelişti care concertau, mai trebuie amintită Sofia Bernfeld, elevă a lui C. Dimitrescu, care a cîntat mereu creațiile profesorului său. O altă violoncelistă, Lucia Bernard care studiase cu D. Dinicu — despre acesta, în mod eronat, se crede că nu avea elevi. Mai trebuie amintiți și violoncelişti I. Bursuc și F. Brevimann.

Din galeria violoniştilor, după Enescu, cel mai rulat pare să fi fost Socrate Barozzi. În ordine cronologică însă, nu cu acesta ar fi trebuit să începem, ci cu Robert Klenk care a fost și solist, la sfîrșitul secolului trecut, evident, de mică respirație, prezentîndu-și propriile compoziții, între care *Arii și Variațiuni populare*. Ar urma C. Flesch, deși ipostazele sale solistice camerale sînt umbrite de prezența în ansambluri, în orchestră, și concertist cu orchestra. Solo-urile sale din partiturile simfonice erau nu o dată menționate de cronicari. Socrate Barozzi, deși a trăit din angajamentul de concertmaistru al Orchestrei M.I.P., totuși a avut suficient răgaz să se și impună ca un reputat instrumentist în concerte camerale, începînd cu anul 1908. Concertează și la Paris. Îl găsim în cuplu cu E. Narice (1910), Piaggio (1916), F. Lazăr (1919), Dora Basarabeanu (1920). „Arcușul lui Socrate Barozzi — scria M. Mărgăritescu — e de o justețe ireproșabilă; ajutat de un sunet muzical remarcabil, de o inteligență vie și avidă de a pătrunde, talentatul violonist obține o realizare pururea justă a gîndului autorului; poetică cînd trebuie, sentimentală puternică chiar, strălucită, veselă, interpretarea lui Socrate Barozzi se distinge totdeauna prin bunul gust . . ."[3]

Constantin și Jean Bobescu sînt violoniști ce se afirmă precoci în jurul anului 1910, integrîndu-se în viața camerală, cu inițiative inconstante, dar meritorii sub aspectul calitativ. Geza de Kresz se remarcă între 1911—1915. Fiind profesor la Conservator, și-a închinat multe clipe muzicii de cameră. Concertează la Budapesta, München, la finele anului 1911. Violonistul Silviu Florescu (născut la Cîmpulung-Muscel, 1877), a studiat la București, Bruxelles, Berlin, Praga și a activat și ca profesor la Conservatorul din Berlin și Heidelberg Musikacademie (1910—1911), la Viena, ca asistent al profesorului Sevcik (1912—1914), apoi profesor la București. În paralel, a avut o amplă activitate concertistică, nu numai în țară, dar și la Praga, München, Berlin, Bonn.[4] Promițător se afirmă și Vasile Filip, mai întîi la Iași, apoi la București, după 1918, concomitent cu noul val de tineri violoniști. O personalitate a artei violonistice, dublată de talent componistic a fost George Enacovici, lăsîndu-se remarcat în ciclul de nouă ședințe camerale susținute în compania lui Filip Lazăr. A colaborat și cu pianistul Nicolae Caravia. Un alt violonist, de ase-

---

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Concertul violoncelistului Papazoglu.* În: *Flacăra*, IV, 15, București, 24 ianuarie 1915, p. 115.

[2] Ciomac, E. *Teatru-Muzică.* În: *Fapta*, I, 2, 28 iunie 1919, p. 45.

[3] Mărgăritescu, M. *România Muzicală.* În: *Muzica*, I, 4, București, ian. 1909, p 137.

[4] Predescu, L. *Enciclopedia Cugetarea. Op. cit.*, p. 327.

menea și compozitor, elev al lui George Enescu, este Constantin C. Nottara care se destăinuie astfel în *Rampa* (8 februarie 1914)... „am lucrat cu maestrul Enescu și cît am cîștigat din indicațiile minunatului compozitor român, vă puteți închipui...“ Anterior, studiase vioara la Conservatorul din București cu R. Klenk, la Paris cu Berthlier, și la Berlin în cadrul Academiei de arte cu K. Klinger.[1] Debutul său ca violonist a avut loc după terminarea studiilor, la 10 februarie 1914. Într-un recital din ianuarie 1915, a inclus piesele *Serenada spaniolă* de R. Klenk și *Idila pentru vioară și pian* de G. Ștephănescu, făcîndu-l pe M. Mărgăritescu, prezent la concert, să scrie nu numai că C. C. Nottara e un bun violonist, ci și că a înțeles că G. Stephănescu e... „cel mai personal, cel mai poetic, cel mai român dintre compozitorii români.“[2] „Achizițione prețioasă pentru lumea noastră muzicală“... C. C. Nottara era caracterizat de M. Mărgăritescu drept... „muzician cinstit, cult, harnic...“[3]

Mircea Bîrsan, un alt violonist care s-a afirmat de pe vremea cînd era licean, 1914, cucerea prin sensibilitate și acuratețea interpretărilor.

Dintre violoniștii vremii o plăcută apariție a fost Cecilia Nițulescu, mai tîrziu reputată profesoară. Iosef Prunner, contrabasist, avea o virtuozitate care-i permitea să obțină sonorități cu totul surprinzătoare în aparițiile sale pe scenă, cîntînd sonate solo în 1920.

Un violonist cu nume de rezonanță în vremea lui a fost și Arnold Rosé, născut la Iași în 1863, elevul lui Joseph Böhm la Conservatorul din Viena. A făcut parte din cvartetul Hellmesberger, apoi a avut un cvartet care i-a purtat numele. Cu această formație a întreprins numeroase turnee în orașele Europei, inclusiv la București, în 1905. A dirijat și la Bayreuth. A murit la Londra, în 1946.

Numele mandolinistului Simicel trebuie de asemenea reținut, deoarece ilustrează o impunătoare virtuozitate, dar și aspirația spre sferele înalte ale muzicii, reperată la mai mulți lăutari. După un recital susținut la sala Ateneului, N. Pora îl portretizează astfel: „E un fin temperament muzical acest mandolinist, stăpîn pe o tehnică atît de solidă a instrumentului că poate executa cu o rară dexteritate pagini de muzică clasică și modernă cu o neînchipuită ușurință și muzicalitate.“[4]

Pianiștii au fost mai strălucitori, apărînd după cîntăreți drept interpreții cei mai activi. Aurelia Cionca, Clara Haskil, Cella Delavrancea, Teofil Demetrescu, Muza Ghermani-Ciomac, George Boscoff, Nicu Caravia, Th. Fuchs, D. Dimitriu, Nadia Chebap, F. Lazăr, Constanța Erbiceanu, A. Alessandrescu au fost pianiștii noștri reprezentativi.

Aurelia Cionca, eleva lui Reisenauer, concertează în tot timpul perioadei de care ne ocupăm. În mai 1898, susține un concert la două piane cu Th. Fuchs, la Ateneu. Copil-minune, A. Cionca s-a format în cultul muzicii clasicilor, față de care a păstrat o nestăvilită pasiune. Cîntînd muzică de Bach, pianista evidențiia gîndirea sa muzicală care organiza totul într-o construcție pe cît de

[1] Cosma, V. *Muzicieni români, Lexicon. Op. cit.* p. 332.
[2] Mărgăritescu, M. *Concertul violonistului C. C. Nottara.* În: *Flacăra*, IV, 16, București, 31 ianuarie 1915, p. 115.
[3] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală.* În: *Flacăra*, IV, 32, 23 mai 1915, p. 322.
[4] Pora, N. *Barbu Lăutarul. Concertul mandolinistului Simicel.* În: *Minerva literară ilustrată*, III, 119, 19 februarie 1912, p. 2.

riguroasă și solidă, pe atît de limpede și expresivă, ... „deoarece știa ... să pună lumină și claritate în acel tot, care lesne poate deveni haos, dacă mintea nu ajută degetele“ ....[1] Aurelia Cionca, posesoarea unei virtuozități „fără de cusur“ — cum scria M. Mărgăritescu — se preocupa de îmbogățirea repertoriului, cînta și *Rapsodiile* de Brahms, chiar dacă nu-i erau pe plac lui E. Ciomac care scria cu nedumerire: ... „în Germania, Brahms este pus alături de

Pianista Aurelia Cionca

Beethoven, de Wagner, de Berlioz! Ce naivitate!“[2] De asemenea, pianistic, acorda mare atenție muzicii românești. În 1898, cîntă *Cimpoiul*, perlă a muzicii pianistice de I. Mureșianu. *Rapsodia română*, op. 26, de Lubicz, (1899), *Dans românesc* de H. Kirchen (1909). În martie 1914, alături de I. N. Otescu,

[1] Mărgăritescu, M.... *Concertul dreĭ Aurelia Cionca*. În: *Flacăra*, III, 22, București, 15 martie 1914, p. 183.

[2] Ciomac, E. *Mișcarea muzicală*. În: *Muzica*, I, 5, București, mai 1916, p. 204.

Scanned with OKEN Scanner

Lucia Cosma şi Geza de Kresz a susţinut un concert de muzică românească, presa considerîndu-l drept... „eveniment pentru istoria muzicii noastre."[1]

A concertat în străinătate, în 1906, repurtînd un frumos succes la Viena. Era o parteneră nelipsită în ansambluri camerale, a concertat cu cvartetul lui D. Dinicu, cu Geza de Kresz...

George Boscoff

George Boscoff, născut la Iaşi, 15 septembrie 1882, elev al lui Iulius Wiest la Conservatorul din Bucureşti, a fost dintre cei mai reputaţi pianişti, avînd o bogată activitate concertistică nu numai în ţară... „Acest tînăr de

[1] Marius, G. *Rampa muzicală. Rampa*, Buc., III, 652, 7 martie 1914, p. 1.

20 de ani, care pare a fi un băieţaş de 15, cu ochii săi mari, trişti şi nevinovaţi, cu talia lui delicată, obţine sonorităţi într-adevăr orchestrale.[1] S-a perfecţionat la Conservatorul din Paris, unde a obţinut premiul al doilea la absolvenţă, în clasa lui Dièmer. M. Mărgăritescu consemnează două calităţi esenţiale ale pianisticii sale ... „delicateţea sentimentului şi eleganţa". Compozitorii preferaţi erau Chopin şi Grieg ... „nimeni ca dînsul nu va interpreta pe Chopin"![2] Şi el aborda frecvent compoziţii româneşti, în ţară, dar şi în străinătate. J. Movilă nutrea convingerea că ... „ţara se va mîndri cu talente de talia lui Boscoff".[3] A cîntat în numeroase concerte cu diferiţi muzicieni români, fiind unul din aceia care au înălţat templul muzicii camerale.

O altă tînără, pianistă, ce debuta strălucitor în decembrie 1908, a fost Clara Haskil, care la 13 ani era considerată un fenomen, datorită virtuozităţii sale strălucitoare.[4] „O tehnică remarcabilă şi întrebuinţată cu măsură, un simţ muzical dezvoltat şi o frazare, nuanţare subtilă în compoziţiile clasicilor şi romanticilor sînt atîtea calităţi ale tinerei pianiste care cîntă cu tot sufletul şi ne face să simţim fiorii paginilor scrise de poeţii muzicali: Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann"[5] sînt cuvintele lui H. Göring care defineşte profilul pianistei Cella Delavrancea, fiica scriitorului, care, începînd cu anul 1907, cînd a debutat la Paris, şi-a înscris numele în şiragul pleiadei marilor noştri interpreţi. Avea un vast repertoriu pe care-l stăpînea cu dezinvoltură. „Adîncă sau fantezistă — scria M. Mărgăritescu — gravă sau uşoară, puternică sau delicată, interpretarea ei totdeauna atît de potrivită operei însăşi, că pare s-o facă să renască, s-o animeze la contactul ei."[6] Excela în muzica lui Chopin. „Graţioasa pianistă — scria tot M. Mărgăritescu — ascunde, sub o înfăţişare plăpîndă, un amor propriu şi o energie făcătoare de minuni."[7] Adeseori numele ei putea fi citit pe afişele Parisului, dar nu numai.[8] A cîntat împreună cu mulţi interpreţi români, bunăoară, M. Bîrsan. N. Pora, în *Minerva literară ilustrată* (III, 121, 4 martie 1912, p. 2), scria despre C. Delavrancea că ... „a atins acel liman al perfecţiunii ce face din orice executant o adevărată celebritate..."

Nadia Chebap — o altă pianistă distinsă, eleva lui Busoni, concerta la Bucureşti de la 7 ani, 1903. A mai apărut în faţa publicului în anii 1907, 1909, 1910, 1913, 1920. Arta sa a fost cunoscută Vienei, Berlinului, Parisului, unde a cîntat şi cu orchestra Lamoureux.[9]

---

[1] Ciomac, E. *Mişcarea muzicală* În: *Muzica*, I, 6, Bucureşti, mai 1916, p. 204.

[2] Mărgăritescu, M. *Pianistul Boskoff*. În: *Gazeta Artelor*, I, 32, Bucureşti, 15—25 octombrie 1903, p. 3.

[3] Movilă, J. *Recitalul Boscoff*. În: *Gazeta Artelor*, I, 30—31, Bucureşti, 1 octombrie 1903, p. 6.

[4] *Concertul domnişoarei Klara Haskil*. În: *Muzica*, II, 4, Bucureşti, ianuarie 1909, p. 139—140.

[5] Göring, H. *Concertul domnişoarei Cella Delavrancea*. În: *Teatru şi Muzica*, I, 2, Bucureşti, 15 mai 1909, p. 7.

[6] Mărgăritescu, M. ... *Concertul domnişoarei Delavrancea*. În: *Flacăra*, I, 15, Bucureşti, 28 ianuarie 1912, p. 119.

[7] Mărgăritescu, M. *Recitalul Chopin al domnişoarei Cella Delavrancea*. În: *Flacăra*, III, 12, Bucureşti, 4 ianuarie 1914, p. 102.

[8] *Presa franceză şi doamna Cella Delavrancea*. În: *Curierul Artelor*, III, 47—48, Bucureşti, 20—30 iulie 1920, p. 6.

[9] *O pianistă de talent — Nadia Chebap*. În: *Rampa*, II, 472, Bucureşti, 30 aprilie 1913, p. 2.

Pianişti meteoritici: N. Dinicu, absolvent al Conservatorului din Viena, Maria C. Dimitrescu era eleva Emiliei Saegiu, D. Dimitriu, un excelent pianist pentru muzica de cameră, cîntînd cu plăcere *Horele* lui G. Ştephănescu. D. Dimitriu a fost pianistul care apărea în cadrul concertelor „Carmen", acompaniindu-i pe solişti şi, probabil, dîndu-şi obolul la pregătirea concertelor. Era un admirator al compozitorilor clasici pe care-i interpreta cu siguranţă. Susţinea că muzica compozitorilor moderni e lipsită de inspiraţie fiind . . . „matematică curată. Ceea ce au simţit şi scris bătrînii clasici, afirma el, nu mai sînt în stare modernii". Considerat un pianist virtuoz, criticul *Gazetei Artelor*, întrebîndu-se de ce nu a devenit celebru, arăta: „Dorul şi dragostea de ţară e mai puternică la unii decît vanitatea sau mai bine-zis dorinţa de a deveni celebru. A avut naivitatea de a crede că societatea noastră românească îi va valida această virtuozitate fără a mai fi nevoie de străinătate."[1]

S-au afirmat o serie de pianişti compozitori din rîndul cărora în primplan sînt Theodor Fuchs, Nicu Caravia, Alessandrescu şi Filip Lazăr, aşadar, compozitorii care participau activ în viaţa camerală. N. Caravia era elevul lui Zoe Miclescu şi Paul Ciuntu. Într-unul din concertele sale din 1916 a inclus în program *Variaţiuni* de Spindler, care aveau la bază melodia *Steluţa*.

Revenind la Clara Haskil, se cuvine să mai adăugăm că lansarea sa în calitate de solistă cu orchestra Filarmonicii a avut loc în iarna anului 1911, la 5 februarie, cînd sub bagheta lui D. Dinicu a interpretat *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 5* de Saint-Saëns, etalînd, cum aprecia N. Pora „ . . . o rară perfecţiune".[2]

Ulterior, s-a stabilit în străinătate, cucerind faimă internaţională.

Un mare pianist român, strălucit afirmat de asemenea, peste hotare, a fost Teofil Demetrescu, cu răsunătoare succese la München, Hamburg, Berlin, Leipzig, Praga, Copenhaga. Elevul lui d'Albert, T. Demetrescu era un desăvîrşit tehnician la care se remarca . . . „intelectualitatea foarte dezvoltată, inteligenţă superioară şi o vădită tendinţă de originalitate, adesea surprinzătoare". M. Mărgăritescu care semnează aceste aprecieri, văzîndu-i cronicile concluziona: „ . . . puţini români au avut o presă atît de favorabilă în străinătate."[3]

Din 1913 sosesc în ţară persistente veşti despre Constanţa Erbiceanu, pianistă aflată în Germania, fiind remarcată în interpretarea muzicii lui Max Reger. Ea studiase la Leipzig, şi în 1898 cîntase acolo *Concertul în fa minor pentru pian şi orchestră* de Chopin. După un recital la Paris, la începutul anului 1900, Stan Golestan, într-un articol din *România Muzicală* o consideră . . . „adevărată virtuoasă a pianului."[4]

I. Filionescu se afirmă în martie 1920, printr-o seară de muzică modernă, executînd la pian *Preludii* de Debussy, *Descripţiuni automatice* de E. Satie. Compozitorul Filip Lazăr, discipolul pianistei Emiliei Saegiu, la Bucureşti, şi

---

[1] Florian. *Profil muzical. Pianistul Dimitriu.* În: *Gazeta Artelor*, I, 1, Bucureşti, 27 octombrie 1902, p. 3.

[2] Barbu Lăutarul (Pora, N.) *Concertul pianistei Haskil.* În: *Minerva literară ilustrată*, II, nr. 67, 1911, 20 februarie, p. 1.

[3] Mărgăritescu, M. . . . *Concertul pianistului Teofil Demetrescu.* În: *Flacăra*, III, 23, Bucureşti, 22 martie 1914, p. 191.

[4] Golestan, Stan. *Artiştii români în străinătate.* În: *România Muzicală*, XI, 6, Bucureşti, 15 martie 1900, p. 44.

R. Teichmüller, la Leipzig, a debutat ca pianist la Craiova, la 1 aprilie, concertînd cu violonistul L. Bernard. După, ce ca și Ravel, a cerut să plece pe front să lupte împotriva armatelor germane, se întoarce la activitatea muzicală, devenind partenerul lui Barozzi, I. Prunner (contrabas), H. Hoerath (clarinet), Nicolae Ochialbi (violoncel), Petre Nițulescu (corn), T. Popovici, C. C. Nottara (vioară) și A. Alessandrescu. Ca pianist, Filip Lazăr . . . „nu

PALATUL ATENEULUI

Vineri 14 Februarie 1914

(Orele 9 seara)

CONCERT

DAT DE DOAMNA

LUCIA COSMA

SOPRANA LIRICA

Acompaniamentul la Piano va fi ținut de D nul TH. FUCHS

A SE VEDEA PROGRAMUL PE PAGINA URMĂTOARE

PREȚUL LOCURILOR

Loji a 40 și 30 lei || Staluri a 10, 6, 4 și 3 lei

Biletele se găsesc de vânzare la Magasinul Conservatorului

Tipografia „TYPOGRAFIA" Pas. Român, 14

Afiș de concert al sopranei Lucia Cosma

vizează o exteriorizare frapantă și de un efect imediat, ci înțelege să rămînă, înainte de toate, un muzician desăvîrșit, al cărui gust muzical se aliază cu un simț al expresiei care se dovedește remarcabil."[1]

[1] *Cronica Muzicală.* În: *L'Orient*, București, 29 februarie 1920; cf. Tomescu, Vasile. *Filip Lazăr*, București, 1963, Editura muzicală, p. 154—158.

Instrumentele de suflat, mai slab reprezentate în concerte camerale, au avut şi ele virtuozi: L. de Santis, Petre Elinescu, flautişti, H. Hoerath — clarinetist, P. Niţulescu — cornist, D. Simionescu — fagotist. La harpă se remarcă Elvira Coandă.

Cîntecul, liedul au avut în Charlota Leria, Mara Demetrescu, Elena Drăgulinescu, Lucia Cosma, Elena Teodorini, Veturia Triteanu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Lula Gmmeier-Mysz, Elena Locusteanu-Bonciu, Anastasia Costopol, Aurel Eliade, Gheorghe Folescu, Nicu Corfescu, precum şi mulţi alţii, străluciţi mesageri.

Maria Dima, acompaniată de Th. Fuchs, susţine la Bucureşti un recital de lieduri în iulie 1904, avînd în program numeroase lieduri de G. Dima.

Ca interpretă de lieduri, Lucia Cosma apare solistă în concertul Reuniunii din Sibiu de la vîrsta de 15 ani. La Bucureşti, debutează în 1910, la Ateneul Român, cu mare succes. Apariţiile sale devin apoi obişnuite. Concertează la Viena, Londra[1], cucerindu-şi auditoriul. „Prin vocea ei, scria G. Marius în 1914, prin şcoala înaltă pe care o posedă, prin temperamentul viguros, prin delicateţea de simţire fină şi nobilă, prin inteligenţa şi cultura ei artistică, Lucia Cosma apare ca una din cele mai mari cîntăreţe de lieduri".[2] Denumirea de „Privighetoarea Ardealului", cum obişnuiau unii să-i spună, i se pare înjositoare criticului *Rampei*, deoarece solista cîntă cu inteligenţă, într-o manieră superioară.[3] Nu avea un volum mare, dar agilitatea vocii, claritatea, tehnica ei de coloratură au servit-o din plin, cronicile fiind foarte generoase cu superlativele la adresa calităţilor sale. În mod cert, Lucia Cosma, milita pentru arta naţională, cucerind sufragiile publicului, nu numai prin interpretarea sa artistică, ci şi prin ardoarea învestită în promovarea muzicii româneşti, a cîntecelor lui Dima şi Brediceanu.

Celebrul tenor Slezak a concertat la Ateneu în 1907.

Nu vom mai insista asupra acestui bogat capitol; cîntăreţii noştri, interpreţi redutabili de lied ar merita, desigur, o atenţie specială pentru a li se surprinde, fie şi succint, calitatăţile artistice, ca şi rolul deţinut în emanciparea gustului muzical.

MUZICA DE CAMERĂ ÎN ALTE ORAŞE

Şi Clujul are o destul de intensă viaţă muzicală de cameră datorită lui Edmond Farkaş care a încurajat, ba chiar a organizat concerte, cerîndu-le profesorilor să alcătuiască ansambluri, să susţină recitaluri. Repertoriul era cel clasic şi romantic cu piesele compozitorilor Schubert, Schumann, Goldmark, Volkmann şi alţii. Societatea Amicii Muzicii a stimulat şi ea muzica de cameră, invitînd formaţii şi solişti să viziteze oraşul de sub poalele Feleacului. Astfel,

[1] *Concerte* În: *Revista Teatrală*, I, 1, Bucureşti, ianuarie-februarie 1913, p. 78. Cronici londoneze despre arta Luciei Cosma.

[2] Marius, G. *Lucia Cosma*. În: *Rampa*, III, 641, Bucureşti, 21 februarie 1914, p. 2.

[3] *Rampa Muzicală*. În: *Rampa*, III, 692, Bucureşti, 7 martie 1914.

concertează la Cluj cvartetul Grünfeld-Bürger în sala festivă a Școlii de Muzică (decembrie 1902). *Cvartetul în la minor* de Edmond Farkaș îl prezintă în aceeași formație la 12 ianuarie 1903. Ansamblul Grünfeld-Bürger revine mereu la Cluj, inclusiv în decembrie 1907 și în martie 1909. Cvartetul din Bruxelles compus din Franz Schörg, Jean Daucher, Paul Mury și Jacques Gaillard prezintă la Cluj, în noiembrie 1906, două concerte, programul primului fiind: Glazunov — *Cvartetul, op. 64*, Beethoven — *Cvartetul, op. 18, nr. 6* și Schumann — *Cvartetul, op. 41, nr. 1*.[1] Muzicienii belgieni sînt din nou la Cluj în decembrie 1907, cîntînd și *Cvartetul, op. 11* de Ceaikovski. În iunie 1907, concertează la Cluj un cvartet feminin austriac: Soldat-Roeger, Elsa Plank, Amalia Bauer-Lechner, Leontina Gärtner. Cvartetul ceh Karel Hofmann se găsea la Cluj, în martie 1908, interpretînd, în prima audiție aici, Dvorak — *Cvartetul în fa major, op. 96*. Și Trio-ul rus întîlnit la București poposește în februarie 1909 la Cluj. În al doilea lor turneu la Cluj, în 1909, vor cînta *Trio în la minor, op. 50* de Ceaikovski. Acest trio ca și cvartetul din Bruxelles vor veni și în anii următori la Cluj. O nouă formație de cvartet își afișează programul la Cluj în anul 1911: Woldbauer-Kerpely, care a cîntat Debussy — *Cvartetul op. 59, nr. 2*. Pentru martie 1912 poate fi remarcat Trio-ul Ștefan Thoman, Desideriu Szigheti și George Vicar. Cvartetul „Capet" susține o serie de concerte, exclusiv Beethoven, în noiembrie 1913.

În paralel, Reuniunea Muzicală, a cărei temelie fusese pusă de S. Barozzi în 1890, reorganizată în 1904, inițiia numeroase concerte de cameră, în care se întîlneau amatori și profesioniști, dar nu profesori ai Școlii de muzică, inclusiv de faimă europeană, abordînd piese solistice și trio-uri, reducții de lucrări simfonice prezentate la două piane, cvartete . . . În concertele Reuniunii au cîntat H. Marteau, Lily Markus (1904—1905), Geza Nagy, Adela Halasz, violoncelista spaniolă Guilliermina Suggia (stagiunea 1905—1906). La 1 martie 1905, frații poetului Emil Isac, Aurel, Luci și Valeria, au susținut un concert bine primit de public. În 1907, a concertat pianistul E. Dohnany. Concertează deseori Cvartetul din Bruxelles, cvartetul Ceh, Soldat-Roeger. E. Sauer a concertat la Cluj la 4 februarie 1909, i-a urmat Trio-ul rus condus de Maurina. Au concertat și alți solișți, mai puțin cunoscuți. Dintre personalitățile stagiunii 1909—1910 — W. Backhaus, Julius Klengel, Ellen Larsen. I. Szigheti, iarăși cvartetul din Bruxelles, care venea an de an. Ivonne Dubel, Godovski, Ella Gweuer și Gustav Fleischer au concertat în stagiunea 1910—1911. La 29 mai 1911, Clujul a cunoscut arta lui P. Casals, care revine și în 1914, iar la 9 februarie 1912, arta lui Fritz Kreisler. În anii războiului, viața muzicală a Reuniunii e mai puțin bogată, nemaiavînd nume de mare rezonanță. La 18 februarie 1916, concertează Geza de Kresz, la 16 ianuarie 1918, pianistul Teodor Szántó.

Reuniunea organiza unele din concerte strict pentru membrii săi, deci într-un cadru restrîns. De remarcat că melomanii care au frecventat concertele camerale ale Reuniunii au avut ocazia să asculte o bogată literatură muzicală.[2]

---

[1] Lakatoș, Ștefan. *Muzica instrumentală la Cluj pînă în 1940*. Cluj, 1968; exemplar dactilografiat, p. 24—47. Datele privind activitatea interpretativă de la Cluj le datorăm, în principal acestui studiu.

[2] Lakatoș, Ștefan. *Reuniunea Muzicală din Cluj*, 1965; exemplar dactilografiat.

Scanned with OKEN Scanner

Războiul restrînge şirul turneelor, fapt care dă prilej să se afirme o formaţie de cvartet locală alcătuită din Alfred Indig, Carol Kollar, Karol Marek şi Emeric Hartmann. În program — un cvartet de Nicolae Brody, muzician clujean. Alfred Koller, Carol Kollar, Hans Klumak şi Carol Rezik dau în decembrie 1917 un concert în care a figurat *Cvartetul în do minor* de Edmond Farkaş. Şi cvartetul Hauser a concertat la Cluj în decembrie 1917. Acesta era format din profesori din Cluj, ca atare, s-au manifestat şi în 1918, susţinînd şi *Trio pentru pian de* R. Lavotta. Un Trio din Tîrgu-Mureş concertează la Cluj în 1918, iar apoi cvartetele Woldbauer- Kerpely şi Gewandhauscvartet din Leipzig, în 1918.

După reîntregire se manifestă cvartetul: Augusto Jankovich, Carol Kollar, Karl Doctor şi Hugo Kreisler, proaspeţi angajaţi în orchestra Operei Române.

Dintre interpreţii, care au dat recitaluri la Cluj reţinem: pianistul E. Dohnany (1907), violonistul E. Ysaye (februarie 1908), a cîntat *Sonata în la major* de C. Franck; pianistul E. Sauer, în februarie 1909; Fritz Reiner, pianist, în octombrie 1909; pianistul Wilhelm Backhaus — în martie 1909 a susţinut o seară Beethoven şi Chopin (*Sonata, op. 35*). Leopold Godovski are un recital de pian în ianuarie 1911; Pablo Casals a încîntat melomanii clujeni cu arta sa în noiembrie 1911, a cîntat piese de Bach şi Valentini. Violonistul Fritz Kreisler a fost la Cluj în februarie 1912; Jan Kubelik a cîntat în decembrie 1915. E. Hubay concertează în aprilie 1916, iar Teodor Szántó dă un recital de pian în ianuarie 1918.

Un program Beethoven interpretează în martie 1918 W. Backhaus. Veturia Triteanu şi Emanoil Hegyi s-au prezentat la Cluj în aprilie 1918. Solista a cîntat lieduri şi *Aria Elisabetei* din *Tannhäuser*. Într-o serbare din 5 iulie 1919 se cîntă compoziţii de I. Mureşianu. Îşi dă concursul şi Constantin Pavel, interpretînd piese vocale de R. Strauss, M. Cohen-Lînariu, T. Brediceanu.

Toamna anului 1919 e bogată în manifestări camerale: la Cluj Socrate Barozzi, acompaniat de A. Alessandrescu, a înregistrat un sezon fecund. N. Teodorescu, N. Papazoglu, I. Sibianu sînt numele unor itineranţi pe agenda camerală. Şi muzicienii locali sînt antrenaţi în dinamizarea peisajului cameral; H. Kreisler, de la Opera Română, Adam Pongrácz cîntă sonate de Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven; C. Rezik (orgă), Maria Roth (voce). Integrala sonatelor pentru cello şi pian au oferit-o C. Rezik şi A. Pongrácz, publicul audiind cu acest prilej cuvîntul introductiv al muzicologului Ianoş Szeprödi. Un alt cuplu de violoncel cu pian l-a constituit V. Teodorescu şi I. Sibianu. În sfîrşit, în noiembrie 1920, Siegmund Feuermann, violonist, în cadrul turneului în România, a poposit şi la Cluj, cîntînd şi *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven.

Un viu animator al muzicii de cameră din Braşov a fost Rudolf Lassel, organist care a asigurat ani în şir activităţi concertistice. A acompaniat în repetate rînduri solişti ca Helene Honigberger, Josephine Bretz, Margareta Fritsch, Adele Umling, Irene Brennerberg, Lula Gmmeier. Aceasta, la 21 martie 1909 a concertat cu A. Kneisel care a inclus în programul său *Doina şi Hora — Cortegiu nupţial*. La Braşov au concertat şi Ersilia Roşca, Mizzi Baiculescu, Leny Dumitrescu, M. Barbu, care a cîntat compoziţii proprii: *Rapsodia Română* şi *Variaţiuni pe tema „Steluţa"* de Florescu. Într-un concert de binefacere dat la Biserica Neagră la 5 septembrie 1914 şi-au dat concursul M. Dima, H. Ho-

nigberger, Elsa de Bömches-Roll, R. Malcher, Hans Kopony. Ana Voileanu a acompaniat-o pe violonista Mary Dickenson în concertul din 12 februarie 1915. Brașovul a fost vizitat în repetate rînduri de Cvartetul din Bruxelles, de Geza de Krez, B. Hubermann, E. Dohnanyi, E. Sauer, E. Ondricek... P. Richter urmează linia lui Lassel, apărînd ca acompaniator al unor protagoniști ai vieții camerale care a fost foarte intensă.

La Iași muzica de cameră era, în general, apanajul numeroșilor muzicieni înrolați în corpul profesoral al Conservatorului. Conform devizei lansate de T. T. Burada: „Conservatoarele noastre de muzică sînt chemate... la propaganda și cultura poporului nostru, precum și la susținerea și propagarea muzicii naționale."[1]

Din șiragul manifestărilor spicuim cîteva pentru a trasa, fie și fugitiv, diagrama acestui domeniu al interpretării muzicale. În martie 1899, Onoria Popovici cîntă lieduri și arii din opere. Estela Tacu, cu studii de canto la Milano, îi încîntă pe ascultătorii ieșeni în 1903. În mai, același an, concertează D. Popovici-Bayreuth, avîndu-l la pian pe Th. Fuchs, dînd prilej unui cronicar să constate că vocea i-a... „cam retrogradat".[2] Al. Zirra apare destul de des ca bariton. Maria Caudella, pianistă, executa compozițiile tatălui său: *Romanță*, *Polcă de salon*, ca și alte creații datorate muzicienilor români sau străini, dar care prelucrează motive ale cîntecului nostru popular — *Rapsodie română* de Lubicz, *Doina* din feeria *Luceafărul* de E. Mezzetti și *Mîndruliță de la munte* de G. Ștephănescu. Într-un concert omagial din mai 1904, T. T. Burada cîntă la vioară *Rapsodii românești*.

În 1905, August Moldrich organizează și participă la cinci concerte camerale avînd concursul Aspasiei Sion-Burada, Gemma Mezzetti și Al. Zirra. La ultimul concert din acel ciclu se produce un cvartet alcătuit din A. Theodorini, M. Barbu, A Ciolan și A. Moldrich.[3] A. Theodorini menține structura cvartetului său care se produce din cînd în cînd, bunăoară, la 17 februarie 1907. Va continua să cînte și în anii următori. Adeseori A. Ciolan, în calitate de acompaniator, îl seconda pe A. Theodorini în concerte camerale. Din agenda anului 1909 reținem un concert al Elenei M. Ebermann. I. Sibianu, cu concursul lui Mircea Pella, cîntă la mijlocul anului 1908. În anul 1909 se afirmă Constantin Bobescu, copil fiind, foarte dotat. În martie al aceluiași an, J. Kubelik vizitează și Iașul, în cadrul unui lung turneu prin orașele țării. George Enescu întreprinde un turneu de concerte la Iași în septembrie 1911, participînd la festivitățile de sărbătorirea Universității din Iași, împreună cu Cella Delavrancea, D. Dinicu, Geza de Kresz, Edgar Dal Orso. Va reveni peste patru ani, în februarie 1915, cu Theodor Fuchs, cînd vor interpreta și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ed. Caudella. Acesta, într-o cronică, avea să constate: „Maestrul Enescu a devenit cel mai strălucit artist român și e un geniu muzical în toate privirile, în toată accepțiunea cuvîntului și pe toate terenurile muzicale, rivalizînd ca violonist cu cei mai mari cum e: Krei-

---

[1] Burada, T. T. *Cum era privită muzica la noi în trecut*. În: *Arta Română*, I, 1—2, Iași, ianuarie-februarie 1908, p. 10.

[2] * * * *Iași*. *România Muzicală*, XIV, 10, București, 15 mai 1903, p. 79.

[3] Pascu, George. *100 ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași*. *Op. cit.*, p. 70. Cele mai multe informații despre activitatea camerală în acest oraș le datorăm lucrării amintite.

sler, Thibaud, Ysaye, Flesch, Hubermann, Ondricek şi din cei ce nu mai sînt ca Sarasate şi Wieniawski, regretaţii mei prieteni."[1] Enescu va concerta mereu la Iaşi, iar în anii refugiului, arta sa, vioara lui, au răsunat adeseori în sala Teatrului Naţional din Iaşi, în folosul răniţilor, alături de el fiind: J. Athanasiu, Elena Drăgu'inescu-Stinghe, N. Caravia, Ed. Caudella, C. C. Nottara, Enrichetta Rodrigo, Umberto Pessione, I. Sibianu, E. Istraty. Într-un concert, Enescu a prezentat compoziţii de I. Scarlatescu. Dintre muzicienii ieşeni a concertat cu N. Buică, F. Brevimann, Georgeta Berindei, M. Bîrsan. Pentru excepţionalele sale merite depuse pe tărîmul artistic, notabilităţile i-au conferit titlul de cetăţean de onoare al oraşului Iaşi.

Pretutindeni Enescu era aşteptat cu nerăbdare, concertul dat la Craiova (februarie 1912) a fost o adevărată sărbătoare pentru localnici şi un triumf pentru maestru. Dintre manifestările muzicii de cameră în capitala Băniei reţinem concertul flautistului I. G. Mayer, care se impune prin interpretarea *Pastoralei Române* de P. Elinescu. Celebra cîntăreaţă Tetrazzini, acompaniată de E. Narice, a fost la Craiova în februarie 1903. Serile cu muzică de cameră la Craiova au devenit mai frecvente în anii existenţei Conservatorului Cornetti. Jean Bobescu, Eugenia Bozeli şi Camillo de Angelis au înjghebat un trio. Elvira de Angelis şi-a etalat virtuozitatea ca harpistă. Tot Jean Bobescu la vioară, în 1912, împreună cu Maria Giuriade şi de Angelis, a executat *Trio în si bemol major, op. 99, de Schubert.*[2] Cvartetul Bobescu C., de Angelis, Ida Capatti, Aurel Bobescu au organizat în primăvara anului 1914 concerte, primite cu plăcere. J. Bobescu a apărut şi cu o compoziţie proprie: *La poupée.*

Aradul avea un cvartet de coarde condus de Unger Mór, primul concert public programîndu-se la 4 decembrie 1899. În 1909, la Arad au concertat E. Sauer, W. Backhaus, Dohnany, E. Ysaye şi cvartetul din Bruxelles. Thoman Istvan, pianist, are un recital în stagiunea 1911—1912. P. Casals, G. Enescu vizitează Aradul în 1913. Cvartetul Wo!dbauer-Kerpely susţine o seară cameralĂ, interpretînd şi *Cvartetul, op. 10 în sol minor* de C. Debussy. Aceasta era în 1918. Un an mai tîrziu, S. Barozzi, acompaniat la pian de A. Alessandrescu, obţine un frumos succes de public. În 1920, violonistul Jean Proşteanu a fost aplaudat într-un recital la Arad.

Concertele cu muzică de cameră erau destul de frecvente şi la Sibiu, unde Reuniunile şi Asociaţiile muzicale, viaţa muzicală a saloanelor favorizau manifestări în care vocea solistă alterna cu timbrele instrumentale, colaborînd fericit. Referindu-ne, în principal, la turneele întreprinse la Sibiu, se va distinge dimensiunea popularităţii muzicii camerale. Astfel, aici au cîntat: Clara Fabini de fel din Orăştie, stabilită la Prostejov, Cehoslovacia (16 octombrie 1900); cîntăreţii Ella Gmmeier-Keifer şi Julius Keifer (10 septembrie 1901); Elena Cunţan şi violoncelistul Franz Czerny (6 noiembrie 1901); D. Popovici-Bayreuth (1 decembrie 1901); violonistul ceh Ondricek (14 februarie 1902); violonistul A. Nemeş şi pianista A. Cionca (iunie 1902); soprana braşoveană Helene Honigberger (septembrie 1902); Irina Vlădaia şi O. Bardossy (septem-

[1] Caudella, El. *Concertele ilustrului maestru George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXIII, 257, Iaşi, 24 decembrie 1915, p. 2.

[2] Bobescu, J. *La pupitrul operei. Op. cit.,* p. 70—73.

brie 1902); D. Popovici-Bayreuth (21 decembrie 1902); cîntăreața sibiană Margareta Fritsch (octombrie 1903); D. Popovici- Bayreuth, Maria și George Dima (22 aprilie 1904); A. Kneisel și N. Ștefănescu (februarie 1905); flautistul Romulus Milea, absolvent al Conservatorului din Praga (august 1905); N. Corfescu, V. Triteanu și M. Brote (ianuarie 1906); Elsa de Helderberg (iunie 1906); M. Fritsch (iunie 1906); Adela Umling, absolventă a Conservatorului din București (martie 1907); Constantin Rădulescu, prezentat ca solist al Operei Italiene din Londra (13 iunie 1900); cîntăreața sibiană Berta Binder, solistă a Operei din Berlin (iunie 1907); pianistul Julius Schaeffer (18 octombrie 1907); pianista Selmy Willmann din Sibiu (decembrie 1907);

În anii 1908—1910 apar importante, din punctul de vedere al concertelor cu muzică de cameră, manifestările ASTREI, la care au fost invitate personalități de reputație. Seratele se organizau în lunile de iarnă, între trei și cinci. Spre edificare, prezentăm programul din 14 februarie 1909, grăitor pentru orientarea repertorială: Raft — *La Fileuse*, I. Mureșianu — *Olteanca*. La pian, O. Bardassy. G. Dima — *Ștefan Vodă și codrul, Știi tu, mîndră*, solistă M. Crișan; Sahla — *Rapsodia Română*, pentru vioară solo, interpretată de M. Crișan; Mendelssohn-Bartholdy — Arie din „*Elias*," solist O. Mureșian; Kreutzer — *Terțet* din O *noapte la Grenada*, solistă V. Triteanu, O. Mureșianu și I. Roșca.

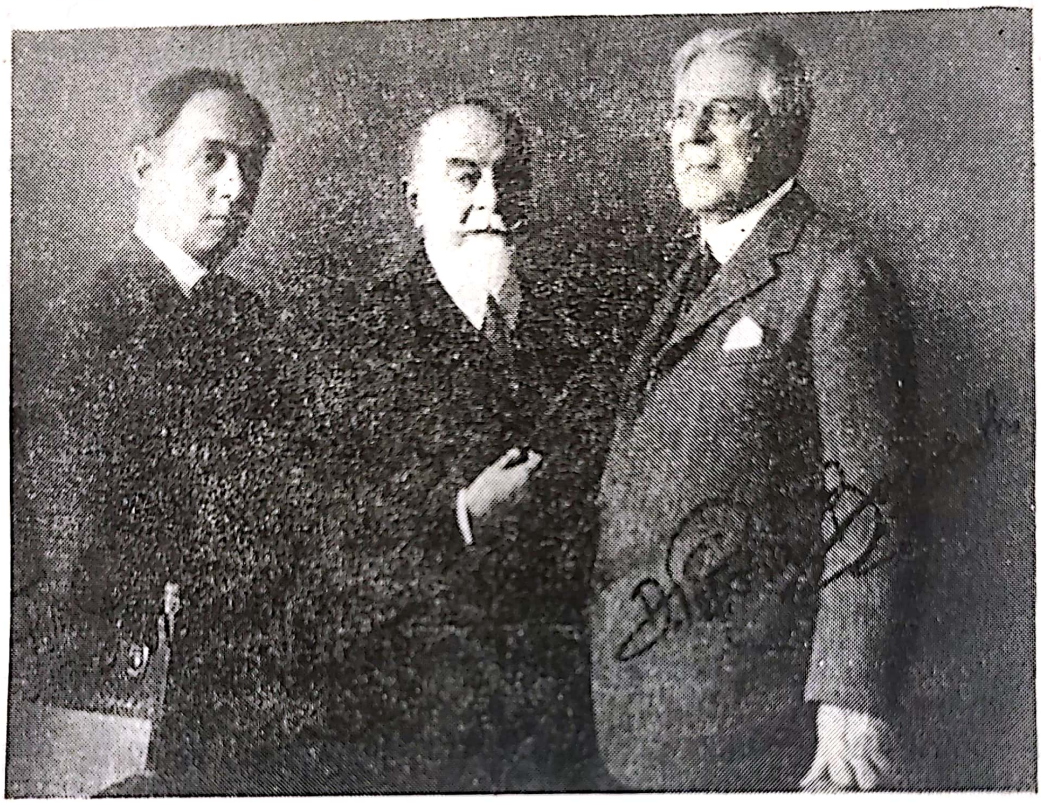
Creațiile românești erau nelipsite din programele seratelor. Stagiunea 1908—1909 a prilejuit audierea următoarelor lucrări: T. Brediceanu — *Jocuri românești pentru pian (Brîu, Învîrtita, Măzărichea);* cîntecul *Cine m-aude cîntînd;* Dima — *A venit un lup din crîng; Segedilia;* Chovan — *Dans românesc* (pentru pian la patru mîini); Vidu — *Cîntecul străinătății* și Kirchner — *Foaie verde de bujor.*

Reluînd șirul soliștilor care au concertat la Sibiu, o găsim pe mezzo-soprana Hermine Weiss și pianistul A. Nowak în iunie 1909. Lucia Cosma a cîntat la 7 martie 1910, acompaniată de L. Tempea. Cella Deavrancea a susținut un recital la 6 aprilie 1910, prilejuindu-i lui T. Brediceanu să constate: „Neamul nostru a avut în trecut și are și azi suflete de artiști; din mulți chemați însă puțini au străbătut pînă acum să-și ducă arta la adevărate înălțimi, la desăvîrșire. Între aceștia, puțini, se numără virtuoasa la pian dșoară Cella Delavrancea."[1] Cvartetul lui I. Crișan, Șt. Mărcuș și A. Voileanu — în iulie 1910. Din nou Lucia Cosma, la 11 noiembrie 1910, încîntă publicul sibian cu vocea ei. Recitaluri: pianista Editta Albricht (noiembrie 1911), D. Popovici (15 decembrie 1911), cîntăreața suedeză Valborg Svardström-Werbok (februarie 1912), Ana Voileanu (8 Martie 1912), cîntăreața Schabbel Zoder din Dresda (februarie 1912), I. Crișan (16 noiembrie 1912), Lucia Cosma și A. Voileanu (februarie 1913), pianista Marta Schaarschmidt (octombrie 1913), Ștefan Mărcuș și Ionel Crișan (decembrie 1913), L. Cosma (20 martie 1914), A. Voileanu și I. Crișan (mai 1915), J. L. Bella, recital de orgă (decembrie 1916), V. Triteanu (5 octombrie și 14 decembrie 1917), Laurian Nicolescu (ianuarie 1919), J. Athanasiu (aprilie 1919), Lelia Popovici (24 mai 1919), Rita și Ștefan Mărcuș și I. Crișan (iunie 1919), pianistul I. Sibianu (august 1919)

[1] Brediceanu, T. *Concertul dșoarei Cella Delavrancea* în: *Luceafărul*, IX, nr. 8, Sibiu, 16 aprilie 1910, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

N. Teodorescu şi I. Crişan (24 martie 1920), Frantişek Drdla (7 iunie 1920). Şi în alte oraşe a existat o mişcare pe linia susţinerii muzicii de cameră ai cărei protagonişti erau amatori locali sau artişti aflaţi în turnee. Ar fi de prisos să-l invocăm pe neobositul George Enescu care a vizitat numeroase localităţi în calitate de interpret, concertist. Mai trecem în revistă cîteva concerte din diferite centre provinciale. La Brăila, în 1902, a concertat Grün-



Muzicienii T. Brediceanu, G. Dima şi D. Popovici-Bayreuth

feld, Ondricek şi Hubermann. Herter a cîntat la Constanţa în 1904. Remus Macarie, Constantin Albu, G. Stănescu-Delar şi Gheorghe Nuţu organizează un cvartet în aprilie 1913 la Piteşti, desfăşurînd o lăudabilă activitate pînă la mijlocul deceniului al treilea.[1] La Craiova, în 1902, pentru scurt timp, s-a constituit cvartetul Vincenz.

Muzicienii români care s-au dedicat muzicii camerale au fost prezenţi peste hotare în calitate de mesageri ai artei interpretative. Desigur, şi în această privinţă George Enescu trebuie avut în vedere mai înainte de oricare altcineva, fiind un muzician pretutindeni aplaudat, de la vîrsta adolescenţei. Dar el nu a fost singurul interpret român cu activitate concertistică de cameră în afara graniţelor ţării noastre. Violonistul Silviu Florescu concerta în 1904 la Paris, iar opt ani mai tîrziu, la Viena. În iunie 1919, cînta la Paris Jean Nestorescu. Pianistul Alexandru Moisescu întreprinde un turneu în oraşe italene în stagiunea 1908—1909. Florica Solacoglu a

[1] Voinescu, Silvestru, D. *Un secol de activitate corală la Piteşti*. Piteşti, 1971, p. 62.

interpretat în capitala Franței un concert, apoi a apărut ca solistă într-un concert simfonic. De la New York, George Julian Zolnay, sculptor și cronicar muzical ad hoc, care organiza seri de muzică românească în Manhattan, ținea la curent cititorii revistei *România Muzicală* cu succesele absolvenților Conservatorului din București, scriind despre A. Kneisel, fost elev al lui L. Wiest, despre Philip și Arnold Krauss, membri ai orchestrei simfonice din respectiva metropolă. R. del Fiorre, alias R. Popescu, susține recitaluri de lieduri la Viena la începutul anului 1916.

Prețioase informații despre performanțele interpreților noștri în străinătate se află inserate în revistele și chiar ziarele epocii, excelînd publicațiile muzicale ce aveau rubrici permanente pe această temă, ca: „Artiștii noștri în străinătate" a *României muzicale*. Parcurgînd aceste rubrici, ce aduc în atenție numele interpreților noștri în frunte cu Enescu, numele unei pleiade de cîntăreți, cu un impresionant itinerar european și extraeuropean, capeți revelația adevăratei dimensiuni cîștigate de școala interpretativă română. Încă o ilustrare concludentă privind forța de penetrație și difuziune a muzicienilor noștri o avem în paginile revistei *Muzica*, din iunie 1920: Enescu se află în turneu la Lausanne, Boscoff, în America de Sud, Cella Delavrancea, în Franța, violoncelista Lulu Bernard, la Byaritz, S. Barozzi, la Boston, iar M. Bîrsan, la Versailles. De fapt, cei mai străluciți interpreți români de muzică instrumentală ai acestei etape sînt, în afara lui Enescu, interpreți cu activitate în afara țării: Boscoff, C. Delavrancea, Barozzi, T. Demetrescu. Dacă lista cu itinerarul soliștilor instrumentali s-ar completa cu cea a soliștilor vocali, s-ar obține o diagramă foarte bogată, surprinzător de bogată, oferindu-se o impresionantă perspectivă. Diagrama prezenței lor internaționale, o chestiune rămasă deschisă pentru o cercetare muzicologică de viitor, evidențiază o cultură muzicală în ascensiune, o cultură muzicală ce iradiază puternice talente și măiestrie.

Este clar că nu ne-am propus o exhaustivă prezentare a foartei bogatei activități camerale, mulțumindu-ne cu punctarea unor momente, edificatoare, credem, pentru teza dimensiunii varietății și clasei sale înalte. Fiecare interpret român, dintre cei menționați, ar susține numărul de pagini afectat aici muzicii camerale per ansamblu. Punctînd doar cîteva aspecte din palmaresul fiecăruia, nu am făcut decît să deschidem ferestrele viitoarelor monografii, menite să aprofundeze fenomenul artei interpretative românești.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ORGANIZAREA SINDICALĂ A MUZICIENILOR

Statutul social al muzicienilor nu corespundea nici pe departe cu statutul lor profesional. Promoţiile de absolvenţi ai Conservatoarelor nu găseau debuşeu în mediul vieţii noastre artistice, încă firavă, situaţie ce nu era deloc încurajatoare pentru îmbrăţişarea carierei muzicale. Şi totuşi, tinerii se îndreptau cu multă dragoste spre băncile Conservatoarelor. Cei care aveau un talent extraordinar, calităţi deosebite, adică muzicieni de excepţie, găseau căutare pentru arta lor, dacă nu în ţară, atunci în străinătate. Îndeosebi, cîntăreţii se bucurau de interes. Cei care erau mai puţin înzestraţi, mai puţin norocoşi şi descurcăreţi, întîmpinau dificultăţi la plasare, la găsirea unui loc pentru a-şi desfăşura cariera. Îngroşîndu-se rîndurile muzicienilor an de an, situaţia devenea critică. Se întîmpla ca să se obţină cîte un angajament temporar, vara în grădini, pe litoral, ceea ce nu salva situaţia lor, problemele rămîneau. În plus, antreprenorii, impresarii dispuneau la bunul plac de soarta muzicienilor, desfăcîndu-le contractul după capriciile lor, ceea ce ducea la o şi mai înjositoare poziţie a muzicienilor, în primul rînd a instrumentiştilor.

Creşterea mişcării sociale, organizarea muncitorilor, răsunetul internaţional al luptei unor categorii de salariaţi din alte ţări au găsit ecou în rîndurile muzicienilor noştri. În mod sigur, membrii cercurilor socialiste de la noi întreţineau relaţii şi cu muzicieni care, încet, încet, ajung la ideea, la conştiinţa organizării lor în forme care să le apere interesele. Evident, în această fază, asemenea interese erau profesionale şi sociale.

Una din primele reacţii de autoapărare împotriva concurenţei neloiale, în vederea solidarităţii muzicienilor români, o întîlnim în primăvara anului 1900. Era, de fapt, un apel pe care J. Paschill îl lansează în *România Muzicală*, determinat de angajarea în grădina restaurantului Bristol din Bucureşti a unei orchestre de instrumentişti străini, dirijată de vienezul Wegenstein. În cele din urmă, orchestra germană a cedat, locul ei luîndu-l o

orchestră românească.[1] Era, de fapt, o situație întîlnită încă în urmă cu cîțiva ani; se încropeau orchestre de rezonanță la public, prin componența neindigenă a membrilor care, după expirarea contractului, rămîneau în țară, făcînd în continuare concurență instrumentiștilor bucureșteni. Cum era și firesc, orchestra fiind încropită adeseori ad hoc, era, cum spunea Paschill, ... „slabă, ofticoasă, veșnic dezacordată" ... neavînd cum să fie mai bună decît o formație de români, în plus, absolvenți de Conservator. Lăsați fără locuri, aceștia erau nevoiți să cînte pe orișiunde, în medii și condiții înjositoare, dezonorante. Pentru remedierea situației, J. Paschill sugerează „... să se constituie o societate compusă din toți muzicanții noștri cari uniți solidaricește să poată găsi mijlocul de a apăra țara, și pe ei înșiși, de aceste năvăliri ale străinilor ce nu ne sînt de nici un folos, ci, din toate punctele de vedere, păgubitoare."[2] Tipărirea acestui, în felul său, apel, la constituirea unei „Societăți", care să-i unească în lupta lor pe toți interpreții, poate nu a fost întîmplătoare.

S-au născut și societăți caritabile, cu existență scurtă, ca „Sf. Emanuel" (1901), cunoscută și sub denumirea Societatea „Trompeta", care-și propunea întrajutorarea muzicienilor, îndeosebi a pensionarilor. O altă Societate „temporală" și-a avut nucleul inițial în colectivul orchestrei trupei de Operetă, în anul 1902, și urmărea sprijinirea muzicienilor nevoiași, mai ales a celor bătrîni care, nemaiputînd cînta, erau lăsați pe drumuri, nemaiavînd din ce trăi. Era pusă în joc demnitatea lor de muzicieni, ajungîndu-se adeseori să nu se găsească bani pentru înmormîntare decît prin chetă[3] ...

Ocupîndu-se de soarta nesigură a orchestranților, care constituiau, în principal, categoria cea mai prejudiciată, avînd o poziție nesigură, Juarez Movilă, în ianuarie 1903, arată că rămîneau adeseori fără contract, fiind dați afară din orchestra Teatrului Național, în locul lor aducîndu-se străini, sfidîndu-se străduințile depuse în Conservatoare. Concluzia sa era fermă ... „ar trebui o societate în care să se constituie ..."[4]

Probabil, firile foarte diferite ale instrumentiștilor, adeseori individualizate au întîrziat constituirea preconizatei societăți. O. Pursch observa că muzicanții sînt greu accesibili,[5] iar J. Movilă semnalează incidente ca cel petrecut la Sala „Lyric" cînd, într-un concert de binefacere, nerealizîndu-se încasările scontate să le asigure retribuția, orchestranții au refuzat să mai cînte după pauză. Diferitele numere din opere consemnate în programul de sală au trebuit, în cele din urmă, să fie acompaniate la pian.[6]

Preocupările axate pe ideea închegării unei structuri organizatorice avansează, căpătînd contur. În mai 1908 exista Sindicatul Artiștilor dramatici și

---

[1] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, XI, 12, București, 15 iunie 1900, p. 96.

[2] Paschill, J. *Orchestra grădinei Bristol*. În: *România Muzicală*, XI, 9, București, 1 mai 1900, p. 69.

[3] Nițulescu, Petre. *Sindicatul Artiștilor instrumentiști din România*. În: *Muzica Românească de Azi*. București, 1939, 1053—1954.

[4] Movilă, J. *Soarta orchestranților*. În: *Gazeta Artelor*, I, 10, București, 1 ianuarie 1903, p. 1.

[5] Pursch, O. *Societățile muzicale*. În: *Gazeta Artelor*, III, 13, București, 26 ianuarie 1903, p. 4.

[6] În: *Scena*, I, 1, București, 15 mai 1908, p. 2.

lirici din România, care pentru a putea exercita o acțiune dinamică asupra membrilor, edita un buletin, intitulat: *Scena*. Conform articolului program: *Ce facem... Ce facem...* „Constituirea artiștilor din toată țara în societate, fie sub numele de Sindicat... va dezmorți și sentimentele de morală și umanitate ale Românilor cari vor să-și cultive limba și să-și perpetue neamul."[1] Adunarea de constituire a Sindicatului s-a ținut la 3 aprilie 1908, iar Th. M. Stoenescu a ținut o cuvîntare în care se subliniază ideea organizării „... corpului artistic al scenei într-un sindicat... este și trebuie să fie nu numai salvarea artiștilor, ci și a artei; ea vine și trebuie să vină nu numai în ajutorul cîtorva oameni, care astăzi sînt, mîine vor dispare; ci și în folosul viitorului, pentru spălarea de rușine a trecutului." În Statutul și procedura Sindicatului se formulau limpede obiectivele sale. „Sindicatul, se stipula în articolul 3, are de scop general îndrumarea și apărarea intereselor de profesie, morale și materiale, ale artiștilor dramatici și lirici din țară, iar ca scop special: a studia, a propune și a stărui să se aducă la îndeplinire reformele și măsurile necesare pentru ridicarea prestigiului moral și îmbunătățirea stării materiale ale artiștilor."[2]

Inițiativele înscrise pe axa întemeierii unor societăți ale artiștilor, ale muzicienilor nu s-au finalizat cu rezultatele dorite. Cînd se încropea o formă oarecare de organizare a unui „sindicat", acesta nu reușea să se mențină decît o scurtă vreme, neputînd rezista piedicilor, mai ales celor de natură internă, subiectivă. Așa se explică de ce pe ecranul timpului se perindă noi și noi așa-numite societăți sau sindicate.

Artiștii din trupele nesubvenționate, și aceștia constituiau majoritatea, nu contau pe o situație sigură din punct de vedere al statutului lor social, angajamentele fiind temporare, antreprenorii oferindu-le salarii, adeseori, necorespunzătoare. Într-un asemenea context, unirea forțelor actoricești, a cîntăreților și instrumentiștilor, devenise o necesitate imperioasă. Sindicatul înființat cu patru decenii în urmă nu izbutea să le mai reprezinte interesele. Muzicienii doreau angajamente sigure, contract de muncă tip, un salariu minim, plata matineurilor, a repetițiilor, dreptul la pensie.

La Ploiești, unde din 1912 orchestrele lui Costache Rotescu și Ștefan Burtilă cîntau în cinematografe, are loc o acțiune energică de protest a instrumentiștilor, solidarizîndu-se cu S. Burtilă pentru a i se acorda drepturile cuvenite...[3]

Cum s-a văzut, inițiativele de întemeiere a unor societăți ale artiștilor, muzicienilor nu au dat rezultatele dorite. Cînd se încropea o formă oarecare de organizare, un așa zis „sindicat", el nu rezista decît pentru scurtă vreme, din cauza nenumăratelor piedici, mai ales de natură subiectivă. Așa se explică de ce pe retina timpului se perindă noi și noi, așa zise, societăți.

O altă inițiativă organizatorică se concretizează în zilele de 17—19 februarie 1914 cînd s-a convocat un prim Congres al executanților artei muzicale din întreaga țară. Din însăși titulatura, din nomenclatorul Congresu-

---

[1] Movilă, J. *Scandalul de la Lyric*. În: *Gazeta Artelor*, III, 14, București, 2 februarie 1903, p. 1.

[2] Stoenescu, Th. M. *Cuvîntare*. În: *Scena*, I, 1, București, 15 mai 1908, p. 6.

[3] Mărgărit, Gheorghe. *Muzica la Ploiești*. Ms. dactilografiat, Ploiești 1978.

lui se deduce că muzicienii nu mai fac parte din aceeași asociație cu artiștii dramatici, ei erau suficient de mulți și puternici deja pentru a acționa singuri ca breaslă. Într-un apel „Către executanții artei muzicale" Șt. Mușetesc-Dîmbovița motivează convocarea Congresului prin situația grea a interpreților: „Simțiți cu toții amărăciunea zilelor de azi. Ne jertfim sănătatea și viața în folosul altora, fără ca meritele noastre să fie răsplătite. Am muncit, ne-am jertfit, au curs multe sudori și am picurat multe lacrimi fierbinți, pe inimile noastre înfrigurate, dar nimeni nu s-a uitat la noi . . . .

Chiar dacă zbuciumările noastre sufletești au pătruns în auzul cuiva, acel cineva s-a întors înfricoșat, a fugit și durerile noastre au rămas taine ascunse. Iată deci pentru ce trebuie să ne ridicăm noi înșine și să cerem dreptul la viață. Numai prin noi vom face produsul muncii noastre și tot prin noi vom face să strălucească și să lumineze mai mult, mai departe și mai adînc frumoasa artă, ai cărei reprezentanți sîntem.

Veniți dar, iubiți colegi, să ne dăm mîna, veniți să ne închegăm ideile noastre într-o singură gîndire, căci e destul de cînd sîntem răzlețiți, rătăcind ca o turmă fără păstor."[1]

Deși terminologia este, fără îndoială, împrumutată din lexicul mișcării muncitorești de epocă socialistă, deși vizau un Sindicat, țelurile urmărite erau de natură economică, profesională, înșiruite în nouă puncte, supuse dezbaterii: înființarea unei agenții, a unui birou de angajamente, conectat la agențiile similare de peste graniță; stabilirea tarifului de plată; introducerea repaosului de 24 ore și fixarea repaosului orchestrei la baluri și concerte (în restaurante, grădini etc.); interzicerea concertului în matineu, și salarii sporite pentru concertele din zilele de sărbătoare; respectarea zilelor în care sînt oprite spectacolele și concertele; îndepărtarea samsarilor, pretinșilor (impresari), precum și punerea la locul lor a unor pretinși maeștrii de orchestră care înjosesc arta și societatea, al căror scop a fost întotdeauna să profite cît mai mult de pe urma muncii colegilor lor; înființarea mai multor centre muzicale, introducerea orchestrei în toate teatrele și înființarea de orchestre comunale (municipale); despre muzica românească și arta muzicală la noi.[2]

Congresul s-a ținut conform programului (1—10 mai), adăugînd un punct: deosebirea între orchestranți și lăutari.[3] S-au abordat în ziua următoare și alte probleme vitale, cum ar fi: răul cauzat muzicanților români de muzicanți străini, de orchestre străine; necesitatea înființării unei reviste muzicale, și, foarte important, introducerea muzicii românești în programele școlilor secundare și Conservatoare. Se constată cu tristețe că muzica românească. . . „este lăsată pe ultimul plan ca nefiind destul de elegantă pentru saloanele noastre".[4] Congresul a înfierat hotărîrea lui Al. Davilla de a desființa orchestrele din teatre.

---

[1] Mușetescu-Dîmbovița, St. *Către executanții artei muzicale.* În: *Rampa*, III, 627, București, 5 februarie 1914, p. 2.

[2] Idem, ibidem.

[3] S-a ales un birou: Boteanu — președinte, Mușetescu-Dîmbovița, Atanase Popovici și Ilie Șerbănescu — secretari. Între vorbitori: Faust Niculescu, Budala . . . Vezi: *Rampa*, III, 639, 19 februarie 1914, p. 3. Finalmente, s-a ales un Comitet: Președinte — St. Sihleanu; Șt. Mușetescu-Dîmbovița, F. Nicolescu — vicepreședinți.

[4] Costin. *Congresul muzicanților. Ziua II.* În: *Rampa*, III, 640, București, 20 februarie 1914, p. 3.

În acest forum a luat ființă Asociația generală a muzicanților instrumentiști din întreaga țară. Ulterior, denumirea apare modificată: Asociațiunea generală muzicală din România, care funcționează doar trei luni, pînă în mai 1914, întrerupîndu-și activitatea pentru sezonul de vară, iar toamna, din cauza evenimentelor nu și-a mai revenit. În iulie 1915, s-a reînceput mișcarea pentru reconstituirea sa și s-a înființat Oficiul muzical, care era, practic, un birou de ajutoare.

La 4 aprilie 1916 s-a ținut un nou Congres al Asociației generale muzicale. În frunte cu Dan Simionescu Asociația își extinde rolul, pe lîngă întrajutorarea instrumentiștilor, se preocupă de ideea apărării intereselor profesionale.

La 5 ianuarie 1919 s-a constituit Sindicatul artiștilor dramatici și lirici nesubvenționați care urmărea . . . „ameliorarea situației materiale, ridicarea morală a actorului pentru a-și putea menține demnitatea profesională."[1] În conducerea Sindicatului au fost aleși I. Manolescu, președinte, N. Leonard, vicepreședinte, V. Maximilian, cenzor, Romulus Vrăbiescu, membru.

S-au ivit însă curînd disensiuni datorită intereselor diferite pe care le aveau cîntăreții, instrumntiștii, actorii și directorii lor. . . De aici s-au format aripi opuse, unii nu admiteau să stea împreună cu directorii, alții admiteau. . .[2]

Comitetul sindicatului artiștilor dramatici și lirici a fost, nu odată, acuzat că e lipsit de combativitate, spiritul militant fiindu-i redus, domina în activitatea sa ajutorarea membrilor. Nemulțumiți de această stare, un mănunchi de artiști, între care Romulus Vrăbiescu, D. Dinicu, N. Leonard, considerînd că e necesară o mai susținută luptă pentru îmbunătățirea situației materiale a artiștilor, au propus, în 1920, declararea unei greve a tuturor actorilor și muzicanților din România. Propunerea n-a fost însă acceptată. Au mai încercat unii să se desprindă din Sindicat pentru a forma o Uniune artistică ce ar fi înglobat. . . „producătorii de artă din România."

Un indiciu al lipsei de unitate în mișcarea și organizarea sindicală a muzicienilor este permanenta fluctuație, instabilitatea ce favoriza apariția unor noi structuri. Dintre toate, cea mai impunătoare era cea în care spiritul rector a fost Juarez Movilă.

În septembrie 1919, se înființează Sindicatul General Muzical, avîndu-l ca președinte pe energicul Juarez Movilă care reunește elementele fostelor Societății „Trompeta" (președinte F. Nicolescu) și A.G.M.[3] (președinte V. Tecuceanu). Un alt sindicat al artiștilor dramatici și lirici exista în 1919, membrii săi din compania Gabrielescu și-au dat însă demisia. J. Movilă dezvăluie pe larg profilul S. G. M-ului, scopul și sfera sa de cuprindere.

J. Movilă precizează că deși mobilul constituirii S.G.M. n-a fost formularea unor pretenții nerealiste de retribuire, sînt patroni de orchestră care recunosc că instrumentiștii necesită o ameliorare a salariului corespunzător muncii depuse de muzicanți, deoarece acesta e dreptul inalienabil al omului să aspire la o soartă mai bună. „Muzicantului, deci, scria J. Movilă, ca oricărui muncitor cinstit și de merit, credem, i se cuvine și lui îngăduința de a trăi omenește,

[1] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. V, București, 1974, Edit. Minerva, p. 195.

[2] Idem, p. 196.

[3] Nițulescu, P. *Op. cit.*, p. 1054.

cînd știut este că mulți se îmbogățesc cu ajutorul și pe spinarea lui, ca să nu mai vorbim de rolul lui social, distractiv și educativ".[1]

În atenția conducerii Sindicatului intra stîrpirea intermediarilor, paraziților care trăiau de pe urma muncii instrumentiștilor. Pentru aceasta, s-a creat un Oficiu muzical central prin care se puteau face angajamentele și chiar contractele dintre muzicant și patron. Drepturile se vărsau în Caseria Sindicatului, plătindu-se după două săptămîni. Mai exista și Casa de credit și economie a muzicanților.

„Scopul și rostul S.G.M., — scria J. Movilă, este de a *introna ordinea și disciplina*, ajutorul mutual la care are drept tot omul; solidaritatea, frăția-tea, armonia, respectul unuia față de altul; punctualitatea și respectarea cuvîntului și semnăturii contractuale, atîtea lucruri de care se vor bucura desigur și patronii, directori de teatru, operă, operetă, varieteuri, cinematografe etc., cît și publicul (va beneficia, n.n.) și întreg progresul muzical cultural al țării."[2] Finalmente imperativul creării S.G.M. a fost „dezvoltarea și propaganda muzicii în masele populare și ocrotirea demnității și intereselor materiale ale muzicanților de toate genurile din țară."[3] Sindicatul avea un comitet executiv și un comitet artistic.[4]

Dînd cinstire muzicienilor de frunte ai țării, S.G.M. a proclamat membrii de onoare pe G. Enescu, C. Dimitrescu și Ed. Caudella.

Instrumentiștii din orchestre iau parte activă la viața socială devreme ce, la sfîrșitul lunii noiembrie 1919, protestează împotriva scumpirii vieții.[5] Un succes al S.G.M. a fost încheierea unui contract cu antreprenorii în decembrie 1919. Dacă un instrumentist încălca regulile Sindicatului, era imediat sancționat, acuzat în presă drept speculant, deoarece semnase un contract neloial. Pentru a se evita asemenea cazuri, se apelează la solidaritate, unitate, respingîndu-se ideea că S.G.M. ar fi doar un birou de plasament.[6] S.G.M. își propune un proiect îndrăzneț — organizarea a 60 de concerte simfonice în întreaga țară. Dacă era sau nu o forță reală, se poate deduce din aceea că președintele S.G.M. — J. Movilă a candidat la alegerile parlamentare din 1920, din partea artiștilor, fără succes însă, dar, faptul în sine nu era lipsit de o anume semnificație.

Să menționăm de asemenea că pentru alegerile din Cameră și Senat din luna mai 1920 au candidat și muzicienii N. Leonard, D. Dinicu, J. Movilă dar, fără succes, voturile obținute au fost prea puține...

---

[1] Movilă, J. *Pentru directorii de teatre, operete, varieteuri, café concerte...* În: *Curierul Artelor*, III, 1, București, 1 noiembrie 1919, p. 4. *Despre fuziunea A.G.M. și Soc. „Trompeta"*. În: *Muzica*, II, 1, ianuarie 1919, p. 46.

[2] Movilă, J. Idem.

[3] *Actul de constituire a S.G.M.* În: *Curierul Artelor*. I, 1, București, 1 noiembrie 1919, p. 4.

[4] Comitetul executiv: J. Movilă — președinte, P. Nițulescu și I. Picvan — vice-președinți; E. Massini, Al. Teodorescu, F. Lopes, I. Schwartz, C. Dănescu, C. Metani, Ch. Ciolac, V .Budală, A. Glutauer, D. Vlădescu, Al. Plarino, I; Popescu, I. Mayer, St. Mușetescu, N. Țepuș, Al. Steinhauer — consilieri. Comitetul artistic: I. N. Otescu — președinte; E. Massini, A. Glutauer, I. Georgescu, A. Alessandrescu, Gh. Enacovici, Al. Teodorescu și J. Movilă — membri.

[5] Vezi: *Curierul Artelor*, București, III, 4, 24 noiembrie 1919, pag. 3.

[6] Movilă, J. *Apel către membrii orchestranți S.G.M.* În: *Curierul Artelor*, III, 9—10, București, 8 ianuarie 1920, p. 3.

Programul propus de S.G.M. era extrem de bogat, chiar ambiţios, dar forţa sa organizatorică nu avea cum să-l finalizeze. Disensiunile nu întîrzie să-şi facă apariţia, dezbinările intervenite, lipsa de coeziune a membrilor au dus, în cele din urmă, la retragerea lui J. Movilă, a celui care a constituit sufletul şi forţa catalizatoare a sindicatului, ceea ce a declanşat dezarticularea sa, intrarea într-o fază inactivă, critică. În 1923, Sindicatul va fi reconstituit de către Petre Nițulescu care-l va aduce la linia de plutire, imprimîndu-i un nou avînt.

Scanned with OKEN Scanner

REUNIUNILE ŞI SOCIETĂŢILE CORALE

Niciodată, probabil, nu se va putea realiza ce a însemnat pentru generaţiile trecute cîntarea corală, care nu s-a limitat la a pune bazele... „amiciţiei, iubirei şi fericirei“[1], ci a jucat un imens rol educativ, social şi naţional, constituind focarul civilizaţiei şi culturii româneşti. Era un prilej de mîndrie şi satisfacţie pentru localităţi, sate sau oraşe, să se poată făli cu un cor bun, să demonstreze cum cîntă şi să se ia la întrecere pentru a se ştie cine-i „frun cea“. Formaţiile corale au servit uriaşei opere de renaştere a muzicii româneşti, ele au răspîndit-o în mediile cele mai diferite şi tot ele au cinstit cum se cuvenea melosul popular, ridicîndu-l pe treptele artei superioare. Cuprinzînd şi satele, îndeosebi cele bănăţene şi transilvănene, mişcarea corală a demonstrat că dacă inspiraţia muzicală, parafrazîndu-l pe I. Borgovan, e cam aceeaşi la toţi românii, „nivelul cultural al românilor ce beneficiază de frumuseţile artei corale era mai avansat“.[2]

Cărturarii angajaţi în luminarea sătenilor şi orăşenilor au înţeles că menirea lor era cultivarea lor muzicală, şi pentru a-şi atinge scopul au instituit reuniuni şi societăţi care erau, indiferent de titlu, căci acestea indicau o mare varietate, în esenţă, ansambluri corale. „Ele — scria O. Tăslăuanu — îşi dau toată silinţa să împămînteneasc ă şi la noi o cultură muzicală mai temeinică.“[3]

În timp ce concertele simfonice şi spectacolele ofereau cercurilor melomane muzica marilor forme, reuniunile şi societăţile pătrundeau mai adînc în straturile populare, prin piese mai simple, folosind adeseori metoda prelucră-

---

[1] Popescu, P. G. *Pe calea progresului.* În: *Teatru şi Muzică*, II, 3, Bucureşti, 15 iunie 1909, p. 1.

[2] Borgovan, I. *Cîntecul românesc.* În: *Luceafărul*, XIV, 1, Bucureşti, 11 ianuarie 1919, p. 23.

[3] Tăslăuanu, O. *Reprezentanţii de operă în Ardeal.* În: *Luceafărul*, XII, 13—14, Sibiu, 1913, p. 414.

rii unor melodii cunoscute de ele, care le cucereau, devenind piese fredonate pretutindeni, cultivîndu-se, cizelîndu-se simţul artistic, făurindu-şi nu atît un repertoriu, ci un etalon valoric care le permitea să deosebească ce este autentic artistic de produsul de duzină. Să nu uităm că încă mai circula comparaţia lipsită de noimă folosită de J. Movilă într-o conferinţă de la începutul veacului[1], despre italianul şi românul la cîrciumă. Primul va cînta apoi va ciocni, românul va bea după care va cînta. Sau, italianul pînă să înghită lichidul dintr-un pahar, va intona douăzeci de cîntece, pe cînd românul va bea douăzeci de pahare de ţuică, pînă-i va veni chef să cînte.

G. Dima, analizînd starea muzicală a poporului, constata în 1898 creşterea interesului pentru muzică, punîndu-l pe seama dezvoltării culturale. „Românul — scria el — este iubitor de muzică şi cu deosebire de cîntare (muzică vocală, n.n.). De este el la lucru, de este vesel sau trist, el tot cîntă".

Referindu-se concret la modalitatea propagării artei corale Dima arată că . . . „nu este mijloc mai bun de a propaga şi de a lăţi muzica în popor decît reuniunile" . . .[2] Rolul lor în propagarea culturii şi a înaltelor idealuri patriotice a fost enorm. I. Velceanu remarcă, în deplină cunoştinţă de cauză, ce semnificaţie aveau reuniunile, care cîntau doine, piese corale axate pe cîntecul popular: „«Glasul Doinei» a semănat în inima şi sufletul generaţiilor ce se perindau în sînul societăţilor corale zi de zi, an de an, conştiinţa naţională, dragostea de neam şi lege strămoşească."[3]

Într-un articol republicat de *România Muzicală* după *Biserica şi şcoala* din Arad, privitor la Reuniunile de cîntări, se scria . . . „să căutăm ca prin coruri, prin reuniuni de cîntări, să cultivăm muzica, atît bisericească cît şi populară, pentru că ea este un însemnat factor cultural şi e strîns legată de limba, de obiceiurile şi datinile religioase şi naţionale ale poporului." După ce se subliniază valoarea muzicii româneşti . . . „neîntrecută în bogăţiile sale, de o frumuseţe romanică" . . . se arată: „însemnătatea acestor coruri, mai ales din punct de vedere naţional, nimeni nu o mai trage la îndoială pentru că muzica — ca şi limba — s-a dovedit a fi un factor puternic de conversaţiune şi un eminent mijloc cultural pentru popor."[4] Legat de ideea „conversaţiunii" apare interesantă şi constatarea lui O. Tăslăuanu că . . . „astăzi, în lupta dintre popoare, cultura e arma cuceritoare."[5]

După exemplul reuniunilor transilvănene şi a corurilor bănăţene se porneşte în celelalte oraşe ale României o campanie pentru a edifica asemenea ansambluri. „Nu putem decît să regretăm că noi, Românii liberi, sîntem departe de a-i ajunge. Credem că ar fi timpul să-i imităm şi să căutăm a distrage prin asemenea asociaţiuni pe ţărani de la viaţa de cîrciumă . . ."[6]

Procesul fondării de noi şi noi coruri înainta repede, cuprinzînd noi localităţi. Este foarte important că în fruntea celor mai reprezentative reuniuni şi

[1] Relatată de Gh. Dumitrescu-Bistriţa în articolul: *Educaţia naţională pentru muzica*. În: *Izvoraşul*, I, 4—5 septembrie-octombrie 1919, p. 11.

[2] Dima, Gh. *Ce facem în prima linie pentru îmbunătăţirea stării muzicale a poporului nostru*. În: *România Muzicală*, IX, 14, 1898, 1 septembrie, p. 123.

[3] Velceanu, Iosif. *Corurile şi fanfarele din Banat*, Timişoara, 1929, p. 10.

[4] *România Muzicală*. XI, 16—17, Bucureşti, 1900, 15 octombrie, p. 127.

[5] Tăslăuanu, O. C. *Reprezentaţii de operă în Ardeal*. În: *Luceafărul*, XII, 13—41, Sibiu, 1 iulie 1913, p. 414.

[6] Idem, ibidem.

societăți s-au aflat muzicieni de frunte: Dima, Musicescu, Mureșianu, Vidu, Kiriac, Movilă, Wachmann, Ștephănescu și mulți alții. Reuniunile nu au fost niște cristalizări de conjunctură, ci ansambluri puternice care au desfășurat o activitate bogată în decursul unor decenii la rînd, ceea ce le-a conferit, pe măsura înaintării în timp, prestanță și valoare.

Observînd fiecare reuniune în parte, deși acest obiectiv nu poate căpăta aici o concretizare deplină, exhaustivă, chiar dacă activitatea lor e îndelungată, se relevă epoci de înflorire și decădere, de regulă fazele ascendente se leagă de personalități. Odată cu plecarea sau dispariția acestora, se înregistrează refluxul care poate să se transforme chiar într-o eclipsă, riscînd să întunece și trecutul.[1] Din fericire, de multe ori, noi generații de dirijori, deoarece de aceștia depindea activitatea corală, se legau de reuniuni, înscriau mai departe cursul odată pornit și trasat. Se întîlneau însă situații limită. Astfel, Corul Mitropolitan din Iași, cu o remarcabilă activitate, atunci cînd a decedat dirijorul său, în 1903, G. Musicescu, intră într-o eclipsă, deși nu încetează să funcționeze. Dintr-o formație concertantă cu turnee răsunătoare, corul ieșean redevine o formație cu funcții eminamente pragmatice derivate din cultul religios.

Reuniunile au cultivat cu consecvență, într-o revărsare de elan și de simțire, cîntecele românești, creația compozitorilor aflați și în postură de dirijori. Se poate afirma fără ezitare că repertoriul coral clasic al muzicii noastre își are leagănul în aceste reuniuni care l-a lansat și propovăduit cu convingere și dăruire. Cum grija pentru afirmarea muzicii autohtone nu a rodit în dauna creațiilor universale, care se bucurau de prețuire în programele concertelor, se pot întîlni, în decursul anilor, luări de poziție în favoarea muzicii românești. Asemenea atitudini sînt întotdeauna utile, deși alarma pe care o dădeau putea să nu fie decît falsă, deoarece nu se vor găsi nicicum argumente pentru a-i imputa lui Dima sau Vidu, să zicem, dezinteres sau, mai grav, ignorarea partiturilor românești. O asemenea dojană vine în 1898 din partea lui C. M. Cordoneanu care susține primatul muzicii naționale: „Este frumos să cultivați și clasicismul, dar trebuie să dați întîietate și să încurajați muzica românească!"[2] Cordoneanu, atunci cînd făcea această remarcă, pornea de la concertul Reuniunii române de cîntări din Lugoj care, în concertul din 29 iunie, nu a prezentat prea multe piese românești. Criticul cerea să se cultive ... „mai serios muzica românească, singura care mai poate întreține simțămîntul național pentru România subjugată!" Foarte prețioasă este ideea sa că literatura corală indigenă era foarte bogată, preluînd numeroase compoziții „originale" ... „care fac onoare literaturii muzicale nu numai din țară, dar chiar și în străinătate."[3]

Configurația repertoriului românesc a înregistrat și ea o linie dinamică. Corurile transilvănene au avut repertoriul lor propriu, datorită lui Dima, Porumbescu, Mureșianu. După răsunătorul turneu al lui Musicescu în Transilvania și Banat, cîntecele sale au intrat în circuitul corurilor românești. După exemplul lui, Vidu, și nu numai, a creat, o literatură complexă care a resus-

[1] Tăslăuanu, O. *Op. cit.*, p. 415.

[2] Cordoneanu, C. M. *Reuniunile române din Ardeal.* În: *România Muzicală*, IX, 13, iulie 1898, p. 119.

[3] Idem, ibidem.

citat zone mai puţin bătătorite de inspiraţie. Corurile mai nou înfiinţate din Muntenia au cultivat piese de mare rezonanţă interpretate de corurile transilvănene şi bănăţene, concomitent cu cele pe care le compunea Kiriac, apoi Cucu şi alţii. Includerea în repertoriul coralei „Carmen" a multor piese semnate de Vidu, Dima, T. Popovici, în tot cazul mai multe decît cele datorate compozitorilor bucureşteni, a constituit, nu o dată, obiectul unor reacţii vehemente în critică, acuzîndu-l, pînă şi pe Kiriac, de părtinire pentru acei compozitori în detrimentul celorlalţi. Criticii, compozitorii respectivi, nu înţelegeau că, de fapt, acest repertoriu care adeseori vorbea simbolic de unirea şi înfrăţirea tuturor românilor, era un repertoriu verificat, cu o mare rezonanţă, şi fără de el cu greu se putea concepe un program muzical coral. Nu Kiriac, ci acei care denunţau prezenţa creaţiei corale a transilvănenilor şi bănăţenilor, dădeau dovadă de miopie, spirit regionalist şi închistare. În nici un caz, includerea în repertoriul corurilor Munteniei a capodoperelor compozitorilor din restul provinciilor româneşti nu avea cum să stinghereasca şi să frîneze afirmarea tinerilor compozitori. Este adevărat însă că alături de ei, şi alţi compozitori meritau să figureze în programele de concert: „La acel concert — scria în 1913 M. Mărgăritescu — ca şi cele precedente, vedem că locul de căpetenie era ocupat de compozitorii ardeleni. Fără de a le contesta favoarea de a figura pe programele concertelor noastre, sîntem datori de a reclama această cinste, acest drept şi pentru nepreţuiţii dispăruţi Ed. Wachmann, Gavriil Musicescu, pentru domnii Eduard Caudella, George Ştephănescu, D. G. Kiriac, care au scris şi vor scrie pagini demne de a figura în programele acelor concerte."[1]

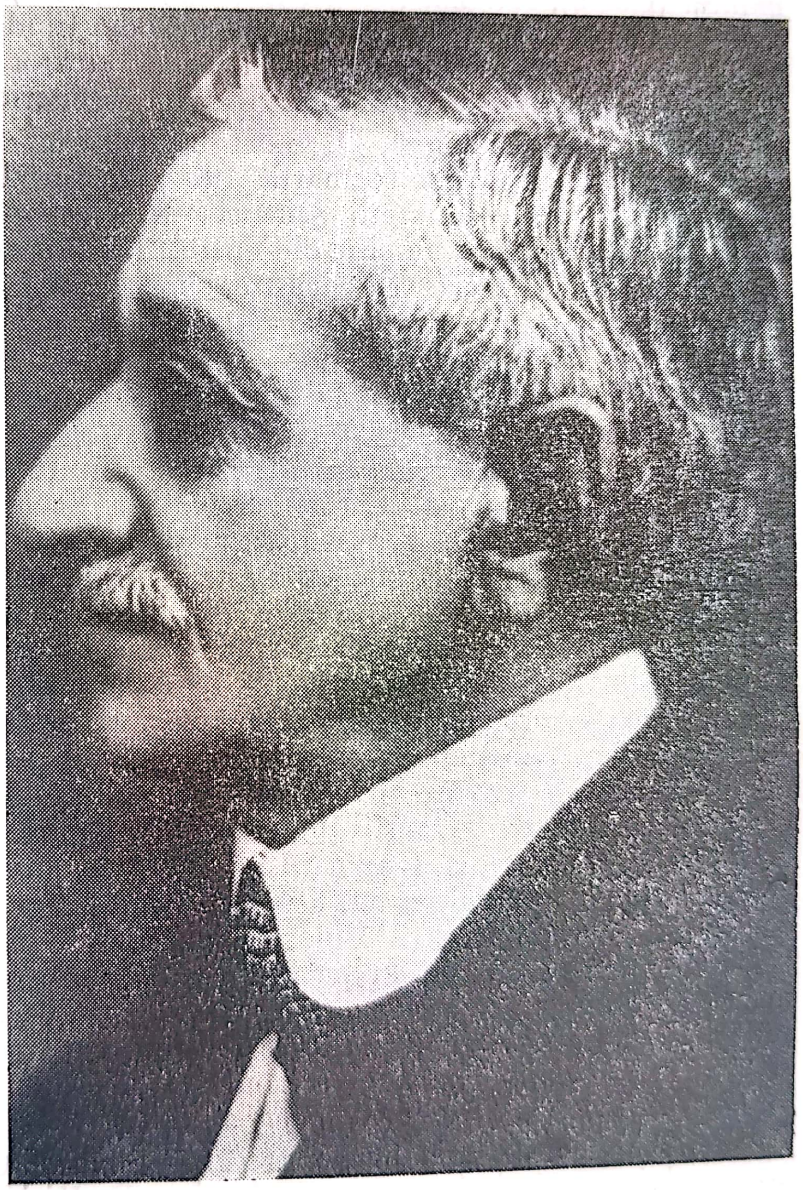
Deja problema cine să fie sau să nu fie pe afiş face parte din detaliile unui fenomen real şi îmbucurător, creaţia românească devenise o forţă în repertoriul coralelor noastre. Dar care au fost acestea, care le erau conducătorii şi cum se fotografiază activitatea lor? Vom răspunde doar parţial unor asemenea întrebări, referindu-ne, în mare, doar la cele mai renumite, deoarece ar fi greu de conceput că ar intra, că ar putea fi cuprinse în acest spaţiu toate corurile de la oraşe şi sate. O asemenea întreprindere necesară merită o trudă aparte. Ceea ce vom puncta noi însă va fi suficient de revelator pentru a se înţelege amploarea mişcării acestor formaţii, o mişcare cu adevărat de masă, avînd adînci implicaţii în viaţa spirituală a naţiunii.

D. G. KIRIAC ŞI SOCIETATEA „CARMEN"

La Bucureşti cea mai prestigioasă activitate a înscris-o Societatea corală „Carmen", avîndu-l în frunte pe iniţiatorul ei, compozitorul şi profesorul Dumitru Georgescu Kiriac, un om mic de statură, nechipeş, dar cu o inimă uriaşă, cu energie şi o inteligenţă ieşite din comun, care a intuit rolul unei atari opere culturale. Întorcîndu-se de la Paris, unde dirijase corul Capellei

[1] Mărgăritescu, M. *Concert Carmen*. În: *Flacăra*, II, 12, Bucureşti, 5 ianuarie 1913, p. 95.

române și studiase la Schola Cantorum, D. G. Kiriac desfășoară o susținută muncă pe tărîmul folcloric, didactic, componistic și, nu în ultimul rînd, dirijoral. Prieten bun cu Al. Vlahuță, N. Grigorescu, I. Mincu, el pornește de la ideea că în biserică trebuie icoane și nu decoruri teatrale, că în creația muzicală se cer cîntece, de sorginte populară, pentru a trezi un puternic ecou, deoarece reprezintă, într-o formă simplă și concretă, sinceritatea unui simță-



Compozitorul Dumitru Georgescu-Kiriac

mînt frumos.[1] Dar pentru ca aceste creații să-și ajungă scopul, trebuie înveșmînate și cîntate conform naturii lor, ceea ce l-a determinat să-și asume greaua misiune de a alcătui un cor cu ajutorul căruia să-și susțină practic concepțiile. Cu elevii săi de la Conservator și cu studenții Institutului teologic, D. G. Kiriac formează un cor de patruzeci de persoane cu care oferă o *Audiție de*

[1] *Colaboratorii noștrii. D. G. Kiriac.* În: *Rampa*, I, 23, 23 noiembrie 1911, p. 1.

colinde, cîntece de stea şi melodii populare, prelucrate de el. Acest concert a avut loc la 12 martie 1900, la Institutul teologic, unde au fost prezenţi ministrul Instrucţiunii C. Istrati, muzicienii G. Musicescu şi A. Podoleanu. *România Jună* din 14 martie 1900 transcrie programul: *Troparul învierii* (glas 3), *Sfinte Dumnezeule* (glas 2), *Cîţi în Cristos* (glas 1), *Doamne mîntuieşte pe cei bine credincioşi* (glas 8), *Aliluia* (glas 1), *Heruvicul* (glas 8), *Axionul duminical* (glas 8), *Axionul Învierii Domnului* (glas 5). Toate piesele reprezentau armonizările lui D. G. Kiriac (fondul melodic fiind autentic) care a creat din melodii adevărate „simfonii divine". Gestul creator al lui Kiriac a fost comparat cu . . . „ceea ce a făcut Palestrina pentru biserica catolică".[1]

După succesul audiţiei, D. G. Kiriac prezintă corul la Ateneu, executînd cîteva piese religioase, la 16 martie 1900, în cadrul unei „Sărbători", la care şi-au dat concursul cîntăreţii Seinescu, N. Corfescu, precum şi I. L. Caragiale, Al. Vlahuţă, care au citit din operele lor, Kiriac a prezentat 13 piese care au arătat cum . . . „clasicele noastre cîntece religioase cari, înveşmîntate în armonie şi frumos executate devin fermecătoare, pentru care felicităm pe D. G. Kiriac."[2] Succesul a fost răsunător.

D. G. Kiriac a prezentat la 5 mai 1901, în concert la Ateneu, melodii religioase şi cîntecele populare: *S-a dus cucul*, *Jalea orfanului*, *La moară*. Ecourile au fost favorabile. *România Muzicală* din 15 iunie 1900 vesteşte înfiinţarea Societăţii muzicale „Carmen Sylva" la Bucureşti. Dar ulterior, în acelaşi an, nici o indicaţie. Nu cunoaştem dacă D. G. Kiriac era implicat şi cît de mult, în această iniţiativă. Cert este că, anul următor, ideea prinde contur atunci cînd, la 6 martie 1901, la o întrunire se discută înfiinţarea unei corale care să aibă deviza: „Să cîntăm cu voie bună doina noastră cea străbună." La 22 aceeaşi lună existau 37 de membri fondatori care discutau statutul. Toamna se completează ansamblul care repetă asiduu, astfel că, la 18 decembrie, în Sala Ateneului, publicul era chemat la concertul inaugural coral şi instrumental al Societăţii.[3] Programul era axat pe cîntece de Crăciun, *Nöel* de F. A. Gevaert, colinde din Transilvania de T. Popovici şi colinde din Muntenia, *Andante şi Menuet* din *Cvartetul nr. 1, în sol minor* de C. Dimitrescu, *Vegherea Patimilor* de Palestrina, *Qui tollis* din *Messa în do major*, de J. Haydn, Coruri de T. Popovici şi I. Vidu, horele *Visul* şi *În crîng* de G. Stephănescu. Concertul l-a convins pe cronicarul *României Muzicale că* . . . „şi muzica românească ar putea îmbrăca cu cinste veşmîntul clasic, numai să se găsească meşteri în stare să-i potrivească acest veşmînt."[4] În acelaşi concert au răsunat şi *Cîntece populare româneşti*, armonizate de D. G. Kiriac, iar I. Vidu figura cu *Gata de drum* şi *Strigăt (Răsunet) de la Crişana*.

D. Fiorescu, ce scria în *Epoca* (21 decembrie 1902), a intuit importanţa concertului atunci cînd aşternea pe hîrtie: „D. Kiriac inaugurează o eră nouă,

---

[1] Florin. *O audiţie de muzică religioasă*. În: *Epoca*, Bucureşti, 15 martie 1900.

[2] Amebi. *Audiţiunea corală*. În: *România Muzicală*, XII, 10, Bucureşti, 15 mai 1901, p. 70.

[3] Matei, Viorica. *Istoricul Societăţii „Carmen"*. Bucureşti, 1973, Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Lucrare de diplomă.

[4] *Concertul Societăţii „Carmen"*. În: *România Muzicală*. Bucureşti, XII, 1, 1 ianuarie 1902, p. 5.

„precizînd scopul Societăţii „... de a face artă naţională, artă care e la locul ei, în puterea de apercepere şi conformă gustului estetic al poporului nostru". Semănătorul lui Al. Vlahuţă formulează şi mai limpede ţelul propus: ... „întemeierea acestei Societăţi al cărei scop e *cultivarea şi răspîndirea muzicii în popor*, ..." nescăpînd ocazia de a-l face pe Kiriac cel mai ...„distins şi mai bine înzestrat dintre muzicanţii noştri."[1] Evident, o formă de stil, D. G. Kiriac nu era mai presus decît Enescu dar, indiscutabil, apărea ca un foarte înzestrat muzician.

PALATUL ATENEULUI

MARȚI, 18 DECEMBRE 1901
— La 9 ore seara —

CONCERT DE INAUGURARE

A SOCIETĂȚEI CORALE

„CARMEN"

PENTRU CULTIVAREA ȘI RĂSPÎNDIREA MUZICEI ÎN POPOR

Sub direcțiunea d-lui D. G. KIRIAC

Cu concursul d-șoaretor eleve și absolvente ale Conservatorului din București,

al d-șoarei **Calliopi Șeinescu,**
al d-lor **I. Dănescu, I. Braunstein, G. Dupori, E. Waterstrat**
și al d-lui **D. Dumitriu.**

PREȚURILE LOCURILOR: Loja de rîndul 1-iu 20 lei; Loja din rîndul al 2-lea 15 lei; Stalul 1-iu 4 lei; Stalul al 2-lea 2.50 lei; Stalul al 3-lea 1.50 lei.

Biletele se găsesc de vînzare la Magazinul de Muzică Josif Feder, Calea Victoriei, 52; la sediul soc. corale „Carmen" (școala primară de la Cămașa, Bulevardul Carol, marți și miercuri seara) și în ziua concertului la casa Ateneului.

Afișul concertului inaugural al coralei *Carmen*

Corala „Carmen" ce slujea şi deviza ... „dorul prin neam şi prin cînt ...", fusese în primul an axată pe voci bărbăteşti. Vocile feminine au fost introduse din februarie 1902, Kiriac avînd de acum la dispoziţie un ansamblu mixt. Al doilea concert (16 martie 1902) prilejuieşte cronicarului *Adevărului* (18 martie) să scrie: „Bucureştiul posedă o asociaţie corală, în înţelesul occidental

[1] *Ştiri.* În: *Semănătorul*, I, 2, Bucureşti, 1901, 9 februarie, p. 30.

al cuvîntului". Sofia Nădejde[1] laudă corurile care ... „au întrecut orice aşteptare:" *Plecarea magilor, S-a dus cucul, Mi-a trimis bădiţa dor, Morarul*, dar susţine că ... „asemenea concerte trebuie să fie mult mai mult naţionale." „Nu crede dl. Kiriac că o doină zisă deodată de atîtea voci fermecătoare, sub minunata dsale conducere, ar stîrni în sală nu ovaţii, dar un adevărat extaz muzical?" Curios, tocmai D. G. Kiriac, muzicianul care s-a impus prin promovarea muzicii autohtone, dar care nu omitea cealaltă coordonanţă a concertelor, creaţia universală, introdusă echilibrat şi cu discernămînt, să fie amendat că include în măsură insuficientă muzică naţională! Cert, acuzaţia e nefondată. Cu toate acestea, va reveni mereu, sub diverse aspecte.[2] Grigore Ventura aplaudă concertul din 25 noiembrie 1902, deoarece şi-a „văzut visul cu ochii" pentru care pledase ani de zile, de a avea o Societate corală la Bucureşti. El recomandă statului să-i acorde subvenţie, deoarece ... „scopul ce-l urmăreşte este eminamente naţional".[3] Şi M. Mărgăritescu sfătuia să se facă din corală ... „*o instituţie culturală naţională.*"[4] După acest concert, J. Movilă observă că într-un concert coral se acorda prea mult spaţiu muzicii instrumentale şi recomandă mai puţin clasicism şi mai multă muzică românească". „Se va obiecta că nu prea avem multă muzică românească! Ei, dar slavă Domnului că afară de dl Tempea şi dl Kiriac — să fim drepţi — au mai lucrat şi alţi autori muzică românească, atît în ţară şi peste hotare, aşa că ar fi de unde să se facă şi alegere." Altfel spus, încă se mai lupta pentru a se instaura ideea că există o creaţie corală bogată şi se sugerează nu numai lărgirea numărului autorilor cîntaţi, dar şi selectarea lor mai riguroasă. Dintre piesele interpretate a impresionat *Morarul* de Kiriac ... „o adevărată podoabă a literaturii noastre muzicale populare."[5] Mai corect, a literaturii noastre corale. Cînd aceeaşi piesă a răsunat în concertul din primăvara anului 1903, se reproşează în *România Muzicală o prea mică concordanţă* între text şi muzică şi, culmea, „ritmarea la başi nu se face bine!"[6] Dar aranjarea melodiei psaltice *Îngerul a strigat* e făcută de un maestru care ştie să întrebuinţeze contrapunctul, imitaţiunea, canonul şi chiar fragmente fugate. „Pianistului D. Dimitriu, acompaniatorul coralei, i s-a cerut să cînte nişte hore, deşi noi nu am avea ... „un Liszt care să fi compus asupra horelor noastre niscai-va rapsodii

---

[1] Nădejde, Sofia. *Concertul Societăţii „Carmen"*. În: *Gazeta săteanului*, 1902, septembrie, 5.

[2] Societatea corală „Carmen" era alcătuită din 80 de membri cîntăreţi; 30 de femei, 50 de bărbaţi. Pe lîngă Societate funcţionau două cursuri gratuite de muzică vocală. În fruntea Societăţii exista un comitet de conducere care, în toamna anului 1902, era format din Th. G. Djuvara — preşedinte de onoare, după puţin timp, Leon Ghica, V. Nestorescu — preşedinte activ, G. Tăbăşescu — vice-preşedinte, D. G. Kiriac — maestru-director. Societatea avea, în plus, 120 de membri care nu cîntau, dar cotizau.

[3] Ventura, Grigore. *Primul concert al Societăţii „Carmen"*. În: *Conservatorul*, noiembrie 28 1902.

[4] Mărgăritescu, M. *Societatea corală „Carmen"*. În: *Vremea*, 23 decembrie 1902.

[5] Movilă, J. *Concertul Societăţii corale „Carmen"*. În: *Gazeta artelor*, I, 6, Bucureşti, 1 decembrie 1902, p. 3.

[6] Al. C. *Concertul Societăţii „Carmen"*. În: *România Muzicală*, XIV, 5, Bucureşti, 1 martie 1903, p. 36.

nemuritoare . . ."[1] Adevărul e că existau pe atunci piese românești pentru pian ba chiar și *Rapsodiile* pentru pian de Porumbescu și Lubicz, dar cronicarul și pianistul în cauză nu le știau.

Numărul concertelor se stabilizează la două pe an, ceea ce azi pare chiar puțin. Numai că nu trebuie omis că membrii coralei nu erau profesioniști, ci amatori, și pentru a-i instrui, Kiriac introduce cursuri de solfegiu din 1903. Kiriac participă în ianuarie 1903 cu corala sa la un eveniment artistic: reprezentarea dramei *Arleziana* de A. Daudet, muzica de G. Bizet. Orchestra fusese condusă de Novacek[2]. La 24 ianuarie 1903, corala susține la Ateneu, în partea a doua a Serbării Ligii Culturale, un concert de „arii naționale".

În afara concertelor se organizează „serate intime" ale coralei, unde se susțineau programe. În cea din martie 1903, s-au cîntat *Frunză verde de trifoi* și *Hai în horă* de Dima, fiind foarte aplaudate. De menționat că pe ritmul horei lui Dima se cînta și se dansa. Pianistul Societății, cum s-a văzut era D. Dimitriu, care acompania în concerte soliștii vocali și instrumentali: Elena Drăgulinescu, Elena Bonciu, N. Buică, C. Albu . . .

Pe marginea concertului din 9 martie 1903, în care s-a executat și *Mugur, mugurel* de Dima, se putea citi o viziune prea categorică în favoarea creației autohtone, atunci cînd J. Movilă întreba: „. . . Ce caută atîta muzică străină în programele unei societăți corale române, care are pretenția de a răspîndi muzica și gustul de muzică în popor?"[3] Kiriac nu greșise cînd optase și pentru muzica universală. Era însă fondată constatarea că ar trebui incluse în repertoriu mai multe creații autohtone, ca disproporția să nu fie așa de mare, de 14 străine față de 4 românești. În schimb, nu vede nimic rău că se cîntaseră piesele autorilor transilvăneni; iar observația unui confrate că nu s-au dat decît cîntece din Transilvania, nu e tocmai justă. „E adevărat că se puteau pune în program și bucăți de ale domnilor Musicescu, Caudella, Stephănescu, Ventura (Porumbescu nu era recomandat) etc., — de preferat celor străine — dar e și un merit aici, acela că d. Kiriac a produs un elev al său pe d. P. Ciorogariu, care s-a prezentat cu două coruri populare, dintre care *De-ar fi mîndra-n deal la cruce* e foarte reușit."[4] Cea mai bine primită dintre piesele interpretate a fost *Lugojana* lui Vidu, . . . „capodoperă de structură armonică și de combinări ritmice de toată frumusețea. E o lume populară cu care se poate mîndri neamul românesc."[5]

Să nu trecem prea repede peste observația că în concertele ansamblului coral „Carmen" se programau prea insistent compozițiile muzicienilor transilvăneni și bănățeni. M. Cohen-Lînariu, în cronica sa la același concert, din *Universul* (XXI, 312, 13 noiembrie 1903, p. 3), nota: „Cultivînd cît de mult genul național, face într-adevăr o operă patriotică. Și nici că-i trebuie, pentru aceasta, să alerge numai și numai la compozitorii transilvăneni. Slavă Dom-

[1] Idem, p. 37.

[2] Lînariu-Cohen, M. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, nr. 22, 24 ianuaria 1903.

[3] Movilă, J. *Concertul Societății Corale „Carmen"*. În: *Gazeta artelor*, II, 9(34), București, 1 decembrie 1903, p. 3.

[4] Movilă, J. *Concertul Societății corale „Carmen"* În: *Gazeta artelor*. Seria II, 9(34), București, 1 decembrie 1903, p. 3.

[5] Idem, ibidem.

nului, avem şi noi în ţară cîţiva oameni capabili ca să-i ofere compoziţii patriotice." ... Reproşuri de acest fel se mai întîlnesc în paginile ziarelor reflectînd, fie o poziţie subiectivă, fie o uşoară undă de îngustime, inclusiv de natură artistică, devreme ce nu se contesta valoarea în sine a pieselor. Astfel, în aceeaşi cronică a lui M. Cohen-Lînariu se puteau citi aprecieri favorabile, recunoscînd şi adeziunea publicului la vraja muzicii acestor creaţii. „*Ce faci Ioană?* de Dima şi *Lugojana* de Vidu au stîrnit sincere şi nesfîrşite aplauze". Evident, D. G. Kiriac proceda înţelept, apelînd la compoziţiile transilvănenilor, deoarece exprimau pregnant idealurile patriotice într-o expresie naţională care nu se întîlnea des şi mai ales atît de nuanţat şi răspicat formulată artistic. Apoi, integrarea acestor muzicieni în circuitul valorilor româneşti era o adevărată operă politică, avînd profunde semnificaţii pentru anii premergători Unirii, pe care dirijorul coralei „Carmen" o întrevedea.

Receptiv la sugestiile întemeiate, D. G. Kiriac introduce în concerte noi şi noi creaţii româneşti. Succese frumoase obţin şi *Cîntecul miresei* de T. T. Burada, criticat mai tîrziu, *Cîntecul culesului viilor* de A. Castaldi şi, cum era de aşteptat, propriile sale creaţii. La unele concerte, Kiriac apela şi la corul de copii condus de I. Saxu. Se relevă tot mai limpede angajarea lui Kiriac pentru ridicarea artei corale româneşti, artă ce capătă un tot mai vizibil ... „caracter naţional", prin năzuinţa de a scoate la iveală şi a aduce la cunoştinţa tuturor cîntecele populare. „Avea şi nevoie muzica noastră, aşa zicînd, de o reabilitare, şi d. Kiriac a izbutit a o face gustată şi de o parte recalcitrantă a publicului".[1]

Iosif Vulcan insera în coloanele *Familiei* rînduri ce vorbeau elogios despre Kiriac şi corul său care înaugurează ... „direcţia populară a muzicii româneşti"[2] M. Dragomirescu, cunoscînd dinainte programul, recomanda unele piese naţionale deoarece „Carmen" ... „îşi va face gloria de a fi şi de a rămîne o societate corală cu caracter specific românesc, menită să impună tuturor ceea ce este frumos, singular şi limpede în muzica noastră".[3]

Şi mai pregnant surprinde amplul diapazon al activităţii coralei „Carmen" M. Mărgăritescu, cînd arăta ... „programul Societăţii este de a răspîndi cîntul coral clasic şi popular în masa publicului, prin concerte, audiţiuni, serate şi cursuri gratuite, de a utiliza melodiile româneşti de prin toate ţinuturile locuite de români, sub forma corală, cu alte cuvinte, de a forma un repertoriu pur românesc de coruri populare sau religioase (în stilul bisericii orientale), cultivînd totdeodată şi literatura corurilor clasice".[4]

Sensibil la opiniile critice D. G. Kiriac, în concertul din decembrie 1904, a renunţat la virtuozi instrumentali care apăreau de obicei în programe, ca şi la cîntecele româneşti din categoria celor prelucrate de T. T. Burada, „mongolicul cîntec al miresei". A micşorat, de asemenea, şi ponderea creaţiei universale, de tipul celor două colinde prelucrate de Gevaert. Cu toate acestea,

---

[1] A. E. *Concertul Societăţii „Carmen"*. În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, I, 2, Bucureşti, noiembrie 1904, p. 23.

[2] Vulcan, I. *De la Bucureşti*. În: *Familia*, XXXX, Oradea, 1814, 18 martie 1904, p. 128.

[3] Dragomirescu, M. *Carmen*. În: *Vremea*, Bucureşti, 25 ianuarie 1903.

[4] Mărgăritescu, M. *Concertul societăţii corale române „Carmen"*. În: *Revista Idealistă*, I, T. IV, 10, Bucureşti, 1—14 noiembrie 1904, p. 165.

în *Epoca* (19 decembrie 1904) un critic ce semnează cu M. D., probabil Mihail Dragomirescu, scria cu o anumită intransigență: „Noi nu mergem la «Carmen» să auzim nici *muzică* comparată, nici muzică trivială, nici virtuoși actuali sau viitori, ci muzică populară românească, «lamură de miere» a sufletului românesc — și orice abatere de la acest program simplu, dar absolut important, în simplitatea lui, este o slăbiciune care se iartă o dată, de două ori, dar nu cînd se pare că trădează o sistemă".

O primire călduroasă înregistrează interpretarea baladei vocal-simfonice *Mama lui Ștefan cel Mare* de G. Dima, inclusă în program spre a marca 400 de ani de la nașterea Domnitorului Moldovei. „E o lucrare însemnată, nota cronicarul Nym al *Revistei Teatrale și Muzicale*, scrisă de un muzicant cu o deosebită cultură tehnică, cunoscător al literaturii moderne a Germaniei; are părți bune și cu meșteșug tratate, însă mi se pare, după această primă audiție de idei melodice turmentate (prea complexe, n.n.)".[1] Balada, susținută nu cu acompaniament orchestral, ci la pian, are o limpiditate tematică ce nicidecum nu poate fi calificată cu „turmentat", adică confuz, alambicat, neclar. Au mai plăcut: *Răsunetul Ardealului* de Vidu, *Patru păstori* de T. Popovici, *Plecarea magilor* de Kiriac.

Corala și-a dat concursul în concertul Expoziției Societății Agrariene din ianuarie 1905, cîntînd *Imnul agrarienilor* de G. Stephănescu, care colabora cu Kiriac. La 25 mai 1905, Camera Deputaților a recunoscut Societatea ca persoană morală printr-o hotărîre legiuitoare.

Kiriac a întreținut o vie corespondență cu Dima, Vidu, Brediceanu, Podoleanu, Șt. Paulian etc.... pentru a-și procura partiturile trebuitoare repertoriului, cît și pentru a trata diferite probleme legate de specificul Coralei, a muzicii românești.[2] Astfel, Kiriac își extinde activitatea în afara capitalei. Comisia europeană dunăreană a invitat corala în luna mai 1904 la Sulina, unde a cîntat la o serbare cu caracter festiv. În vara anului 1905 (august) întreprinde un turneu la Lugoj, Sibiu și Sălișteș, care, potrivit lui P. Locusteanu (*Voința națională*, 19 august 1905), a marcat... „botezul sfînt și înălțător al frăției noastre artistice." Cei 130 de coriști au susținut concerte cu un prelung ecou, pretutindeni atmosfera era sărbătorească, întîlnirile cu Vidu și corul său, cu Flondor cu Mureșianu — toate au constituit prilejuri de mare entuziasm și prețuire. Să reținem întîlnirea lui Kiriac la Sibiu cu cei mai prestigioși compozitori români din Transilvania care e semnificativă. Programul cîntat la Lugoj: *Trei cîntece populare* pentru cor mixt; *Dor, Dorule* de Musicescu; *Mîndruliță de demult* de Dima; *Răsunet din Ardeal* de Vidu; *Quelta fiammo* de B. Marcello (solo E. Bonciu); Duet din opera *Cosi fan tutti* de Mozart, soliști E. Drăgulinescu și E. Bonciu; *Culesul viilor* de B. Lasso, cor mixt; *Trei cîntece populare* pentru cor bărbătesc; *Cîntă cucul se rotește* de Kiriac; *Cucule pană galbenă* de T. Popovici; *Pâc* de Vidu; *Nöel* de F. A. Gevaert, cor mixt; *Îngerul a strigat* de Kiriac, cor mixt; Comedia într-un act *Bacalaureata* de N.

---

[1] Nym. *Al 2-lea concert „Carmen"*. În: *Revista Teatrală și Muzicală*, I, 4, București, 1 ianuarie 1905, p. 56.

[2] A se vedea Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. Ed. îngrijită de T. Moisescu, București, Edit. muzicală, 1974.

Tzincu, soliști P. Locusteanu și E. Drăgulinescu; *Cîntecul serii* de Kiriac; *Căpriţa* de L. Castinel, cor mixt; *Aleluia* din oratoriul *Messias* de Händel.

G. Dobrin, președintele cîntăreților lugojeni, a surprins admirabil mesajul artei carmeniștilor. „Fraţi despărţiţi de veacuri acum își dau mîna în fața altarului Lirei române . . .

Poporul român mai mult ca oricînd are mare lipsă de insufleţire. Însufleţirea e izvorul faptelor măreţe. Și aţi ales bine armele voastre, căci pe cînd elementele străine de firea noastră pot numai să vorbească sau să distrugă pe (un) moment, singur fenomenul melodiei străbune poate produce o putere durabilă de înălţare naţională și durabilitate. Strămoșii noștri la sunetul buciumului au secerat victorii. Lăsaţi dar ca Hora voastră să împletească cununi de dulci armonii cu Doina noastră, ca să ne avînte în clipe de fericire spre un mândru ideal!“[1] Aceste cuvinte nu reprezintă doar o inspirată formulare literară, însemnînd, în fapt un ideal, o chemare, un angajament, o credinţă!

P. Locusteanu în ziarul *Voinţa Naţională* (19 august 1905) consideră turneul drept un . . . „botez sfînt și înălţător al frăţiei noastre artistice.“ Presa vremii a subliniat cu lux de amănunte importanţa turneului care aduce prin muzica nouă, crescută din trunchiul folclorului secular, solia de fraternitate românească. S-a arătat în paginile anterioare că Vidu a sesizat tendenţiozitatea artei promovate de „Carmen“, pusă în slujba unităţii naţionale.[2] T. Brediceanu semnează un articol în *Luceafărul* (nr. 19, 1 octombrie, 1905, p. 372—374) în care abordează *direcţia naţională în muzica* reprezentată de Kiriac și corala sa, făcînd o paralelă între Musicescu și compozitorul bucureștean, arătîndu-se că Musicescu, ca și alţi compozitori, „sacrifică adesea originalitatea populară a melodiei de dragul armoniilor bogate“, în timp ce Kiriac „renunţă la orice efect extern, și, în modulaţiuni ușoare, nemăiestrite, dar cu atît mai caracteristice, își prezintă motivele sale admirabil alese!“ Brediceanu, referindu-se la cor, scrie . . . „numai laude putem aduce; are timbru plăcut, melodios.“[3] Concertele carmeniștilor generau, prin repertoriul cultivat, momente de mare însufleţire și patriotism, după cum se deduce din rîndurile lui H. Göring:[4] „Ce simţăminte nu redește aptă muzica în inima unui om! Ce mîndrie trebuie să simtă un popor, căruia (îi) este dat să asculte glasul îndepărtat care vorbește inimei sale despre suferinţele și bucuriile strămoșilor lor, reunit într-un mănunchi de melodii, pe care — durere — mulţi nu le cunosc!“

Legăturile lui Kiriac cu compozitorii transilvăneni se bizuie și pe relaţii de amiciţie, devreme ce, cînd în decembrie 1905, îi cînta la Ateneu o piesă lui I. Mureșianu, acesta vine de la Blaj la București, dornic să onoreze cu prezenţa sa un asemenea eveniment. Deviza nou promulgată a carmeniștilor era: „Dorul de neam prin cînt“.[5]

---

[1] *Societatea „Carmen“ din București la Lugoj.* În: *Drapelul.* Lugoj, 9 august 1905.

[2] *Excursia Societăţii corale „Carmen“ peste munţi.* În: *Revista Muzicală și Teatrală* I, 11—12, 1905, p. 166—170; nr. 13, p. 180; nr. 14, 1905, p. 215.

[3] Brediceanu, T. *Scrieri. Op. cit.*, p. 208

[4] Göring, H. *Cronica muzicală.* În: *Voinţa Naţională*, 12 noiembrie 1905.

[5] Mărgăritescu, M. *Societatea corală „Carmen“.* În: *Revista Idealistă*, III, T IV, 12, București, 1905, p. 283.

Iată configurația unui concert al coralei „Carmen" din 7 mai 1906. Porumbescu — *Pe-al nostru steag*, H. Kirchner — *Pluguri și meseriași*, Caudella — *Mama*, *Rugăminte*, Flechtenmacher — *Dorul înstrăinatului* (V. Miciora și A. Eliade), Cohen-Lînariu — *Floarea Reginei*, B. Anastasescu — *Foaie verde grîu mărunt*, Mureșianu — *Doina din Bihor*, Caudella — *Sergentul*, Mureșianu — *Mănăstirea Argeșului* (p. I și II), soliști — Havriletz, Miciora, Băjenaru, A. Niculescu, N. Saxu, Porumbescu — *Tricolorul*. Deci, numai compozitori români, iar pe lîngă coruri se programează lieduri și fragmente din creații vocal-instrumentale, cu concursul unor soliști vocali reputați.

În vara anului 1906, D. G. Kiriac, carmeniștii și-au asumat marea răspundere de a organiza, în cadrul Expoziției naționale, Festivalul coral ținut în zilele de 9—12 septembrie, sub stindardul cîntării „dorului sfînt" al inimilor românești. Au participat 25 de coruri din toate provinciile însumînd peste 1 500 de coriști. Era prima reuniune a corurilor românești, indiferent de frontierele politice! D. G. Kiriac a jucat un rol important în această manifestare cînd, în cîteva momente cheie ale festivalului, toți coriștii prezenți intonau sub bagheta sa capodoperele genului patriotic coral. În acest fel s-a realizat înfrățirea prin cîntece a tuturor românilor înainte de marea Unire politică! „Noi cînd cultivăm cîntul, nu cultivăm cîntul pentru cînt — spunea George Dobrin la sosirea în București, ci pentru ca să ne asigurăm existența națională".[1] Pe bună dreptate scria Valeriu Branișteș (Ioța lui Toboc) ... „a fost descălecarea prin care s-a întemeiat marele imperiu al cîntării românești, unul și același pentru toți, fără privire de frontiere politice, însușiri particulare și veleități regionale."[2] De fapt, Festivalul, bine organizat, desfășurat într-o ambianță de frăție și sărbătoare, cu defilări, discursuri, recepții, premii etc., a fost o manifestare grandioasă, unică în acest fel pînă atunci, unde a răsunat un repertoriu bogat de coruri românești. Rezultatul amplului Festival a fost impunerea coralei „Carmen" ca mentor spiritual al mișcării corale, recunoscută de către Timotei Popovici în scrisoarea din 25 septembrie 1905, adresată lui Kiriac ... „și-a eluptat cu glorie locul de onoare între societățile similare românești de pretutindeni, stînd cu fală în fruntea acestora."[3] V. Branișteș, de asemenea, susține ... „astăzi nu mai e Lugojul, ori mai corect zis Banatul, de capul său, nici Sibiul și Brașovul, nici Cernăuțiul, ci toate aceste centre sînt numai afluentele marelui centru cultural muzical pe care cu toții l-au întemeiat la București, avînd de cap Societatea „Carmen" cu Kiriac în frunte."[4]

Ilarie Chendi socotea Festivalul de la Arenele Romane ... „simbol al unității culturale, ... culme a istoriei noastre contemporane în producțiile acestor coruri, în acea atingere înduioșătoare a flamurilor, în acea îmbrățișare frățească între fii răzleți ai diferitelor provincii ... Căci mare e puterea cîn-

---

[1] *** *Sosirea corurilor de peste munți*. În: *Epoca*, 210, 27 august 1906.

[2] (Branișteș, Valeriu) Ioța lui Toboc. *Cîntăreții noștri la București*, Lugoj, 1907, Tip. C. Tronufellner, p. 106.

[3] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, *Op. cit.*, p. 66. Aceste idei se găsesc și în *Floarea darurilor*, 7 octombrie 1907.

[4] Kiriac, D. G. Idem, p. 105.

tecului! Ceea ce diplomaţii nu pot întrevedea, ceea ce războitorii nu pot birui se cucereşte prin farmecul cîntării".[1]

În decembrie 1906, o delegaţie carmenistă în frunte cu D. G. Kiriac participă la Jubileul lui Ed. Caudella de la Iaşi. Era un frumos gest de cinstire a unui maestru al muzicii noastre. Un eveniment se înscrie la 24 aprilie 1907 cînd „Carmen" prezintă publicului *Stabat Mater* de Rossini, cu acompaniamentul orchestrei M.I.P. Părţile soliste au fost susţinute, cu aplomb, de Elena Teodorini, Elena Locusteanu-Bonciu şi I. Băjenaru. Ideea abordării acestei partituri aparţine Elenei Teodorini care, într-o scrisoare din 18 ianuarie 1907, cerea concursul lui D. G. Kiriac. . .[2]

Corala „Carmen" s-a afirmat printr-o atitudine de susţinere a muzicii româneşti, populare, psaltice şi profesioniste, parcurgînd un drum ascendent, aureolat de abordarea unor partituri mai complexe, semnate de G. Dima şi I. Mureşianu. În paralel, în programe erau incluse compoziţii clasice şi piese moderne semnate de compozitori străini. Valoarea unui colectiv putea fi acreditată şi din felul în care realizează interpretări de calitate ale repertoriului universal. După serbările de la Expoziţie, axate pe muzica românească, soldate cu un prestigios succes, D. G. Kiriac înscrie în repertoriu mai multe compoziţii străine, cu un grad sporit de dificultate. Era, probabil, o demonstraţie valorică în piese de circulaţie, multe deja cîntate de Reuniunile din Braşov şi Sibiu. În concertul din 9 septembrie 1907, la care şi-a dat concursul şi orchestra, programul a cuprins în totalitate numai muzică universală: *Crăiasa ielelor* de N. Gade, soliste E. Drăgulinescu şi E. Bonciu, *Pustiul* de F. David, solist I. Băjenaru, *Ruinele Atenei* de Beethoven. *Cronicarul Adevărului* din 10 aprilie consemnează: „. . . . am ieşit din faza admirativă, am intrat în aceea a muncii pozitive; am încetat a avea numai gustul dulciurilor, a muzicii gîdilătoare şi am început să intrăm în intimitatea marilor maeştri." D. G. Kiriac iniţiază un nou turneu de prestigiu în vara anului 1907, de data aceasta, în nordul ţării, la Cernăuţi şi Suceava. Succesul, primirea au fost la înălţime.[3]

C. Şandru publică în ziarul cernăuţean *Apărarea naţională* (6 octombrie 1907) un articol în care, pe lîngă entuziasm se întîlnesc şi două remarci critice, e drept, pe care le combate, dar care merită reţinute. Prima, „tăria corului nu a fost proporţionată cu numărul mare al coriştilor, desigur" . . . şi, a doua, „forţa muzicii noastre ar consta mai mult în cîntecul popular şi că am fi săraci în ceea ce priveşte muzica mai înaintată". Întîmpinările lui C. Şandru sînt limpezi . . . „Carmen n-a venit la Cernăuţi cu scopul de a se produce prin răcnet, strigăt şi urlet, ci prin cîntarea în adevăratul sens al artei". Privitor la cealaltă observaţie, cronicarul o acceptă, completînd . . . „baza fiecărei muzici a fost cîntecul popular şi că după felul cum era acest cîntec s-a şi dezvoltat muzica acelei naţiuni. Cît de frumoasă va trebui deci să fie muzica viitoare, cînd acum la început producem cu cîntecele din popor atîta farmec şi atîta frumuseţe."

---

[1] Chendi, Ilarie. *Puterea cîntecului.* În: *Viaţa literară,* 36, Bucureşti, 1906.

[2] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondenţă. Op. cit.,* p. 80.

[3] Locusteanu, P. *Excursia Societăţii „Carmen" din Bucureşti.* În: *Voinţa Naţională,* Bucureşti, 13/26, septembrie, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

Noi creații sînt introduse în concertele din noiembrie și decembrie 1907, datorate lui Kiriac — *Sub fereastra mîndrei mele*, Castaldi — *Imn religios* și *Cîntecul culesului viilor*, Werwklin — *Pavana*, F. David — *Pustiul* și *Oda simfonică*, precum și altele. „Concertele Societății corale române «Carmen» sînt întotdeauna niște adevărate sărbători mai ales pentru muzica românească."[1] — aceste cuvinte extrase din *Revista Muzicală și Teatrală* au fost prilejuite de concertul din luna februarie 1908, cînd solist a fost Gh. Folescu și s-au interpretat cîntece populare din țara moților, grupate în scena corală: *Iancu, eroul munților*, de V. Vasilescu, pe motive populare aranjate pentru voci bărbătești. Aniversarea, în mai, a unui pătrar de veac de la dispariția lui C. Porumbescu a fost marcată la Cernăuți printr-un concert în care s-au executat piesele clasice ale compozitorului bucovinean.

Într-un concert din toamna anului 1908, s-au cîntat: Kiriac — *Auzi, Doamne, glasul meu*, Vidu — *Coasa* și *Preste deal*, Schubert lieduri, solistă E. Locusteanu-Bonciu; M. Cohen-Lînariu — *Doina*, solistă E. Drăgulinescu; Arii naționale bretane, solist G. Folescu. După al doilea concert de la sfîrșitul aceluiași an, M. Mărgăritescu, cronicar la *Revista Muzicală și Teatrală* scria: ... „afară era viscol, zăpadă cumplită, în sala Ateneului însă era bine, căci grozav ne încălzeau inimile accentele dragei noastre muzici naționale."[2]

Societatea „Carmen" se bucura de stimă, de autoritate, impunîndu-se în peisajul muzical„ după cum relevă cronicarul revistei *Cumpăna* (1 ianuarie 1909, vol. I, nr. 4). „Această Societate a reușit întîiași dată să imprime mișcării (corale n. n.) un caracter serios, întemeindu-se pe talent, pe studiu și pe stăruință, ideea muzicii populare și de la ea a pornit gîndul frumos al unității noastre sufletești prin cîntec și simțiri."

Anii următori, Kiriac îndrumează cu aceeași rîvnă activitatea corului, oferind concerte cu regularitate, creația românească fiind bine reprezentată, iar legăturile cu publicul ... „al cărui gust l-a îndrumat și desăvîrșit"[3] erau tot mai strînse. Este interesantă configurația comitetului Societății «Carmen»: Leon Ghica președinte, P. Ciuntu și Ilarie Chendi-vicepreședinți și D. Kiriac maestru director. În 1909, Ioan D. Chirescu devine corist la compartimentul tenorilor.

Împreună cu Societatea „Chindia Cameriștilor" se organizează, în aprilie 1909, o serbare cîmpenească. Din ce în ce mai des se colaborează cu orchestra M.I.P., abordînd piese complexe de un efect artistic superior. În general, concertele Societății aveau o anume periodicitate, cîte două anual. Ele se profilau identic, cel din luna mai cultiva mai ales muzica universală, cel din decembrie, colinde.

D. G. Kiriac onorează „Congresul maeștrilor (profesorilor n.n.) de muzică ținut la București în noiembrie 1909, oferindu-le un concert, la care și-au dat concursul E. Drăgulinescu și G. Folescu." *Noua Revistă Română* (6 decembrie 1909) scria că această ocazie: „E cert că Societatea «Carmen» are meritul de a fi reliefat pentru lumea noastră intelectuală frumusețea muzicii noastre pe

---

[1] *Cronica muzicală*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, IV, 40, București martie 1908, p. 12.

[2] Mărgăritescu, M. În: *Muzica*, I, 3, București, decembrie 1908, p. 106.

[3] *Minerva*, 135, 2 mai 1909; cf: Matei Viorica, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

cît şi de a fi dat pildă unei distinse interpretări corale din muzica artiştilor străini."

Cu concursul H. Darclée şi al trupei italiene de operă, corala interpretează în aprilie 1910 *Învierea lui Cristos* de Lorenzo Perosi. În octombrie 1910, se întreprinde un turneu la Craiova, iar un an mai tîrziu, se plănuise o excursie în Italia (Roma, Florenţa, Torino, Milano, Veneţia) care nu a avut loc din cauza unei epidemii de holeră.

Escaladarea lucrărilor mai dificile de către corala „Carmen" a deschis ferestrele unei colaborări susţinute cu orchestra M.I.P., creînd premisele lărgirii orizontului repertorial. Emil D. Fagure a înţeles această nouă perspectivă pe care a şi susţinut-o în *Adevărul* (16 decembrie 1910). „Este neapărat necesar să avem o organizaţie corală la înălţimea orchestrei ministerului, ca, împreună, aceste două organe să ajungă mijloacele de realizare ale atîtor opere muzicale, închise încă pînă azi marelui nostru public. Pentru a cunoaşte pe deplin muzica lui Bach, Haydn, Haendel, Mozart, Beethoven şi a vechilor maeştri italieni, corul este indispensabil, şi în acest scop, programele activităţii «Carmen» sînt cu deosebire preţioase." De notat că diversitatea programelor se asigurau adeseori prin includerea unor piese instrumentale. Foarte apreciaţi erau D. Dimitriu şi I. Paschill sau D. Dimitriu şi B. Bozin care executau piese de rezonanţă la patru mîini.

Sistematic, Kiriac introduce nume de compozitori tineri în programele sale. Astfel, în concertul din decembrie 1911 apar, printre alţii, Gh. Cucu, N. Ganea, I. Borgovan, T. Brediceanu. Cronicarul B. L. (N. Pora) (*Minerva*, 22/XII 1911) scria că acel concert a fost ... „prilej de slăvire muzicii noastre, a compozitorilor noştri cari s-au închinat muzicei populare." Acelaşi cronicar mai afirmă: ... „şi-a căpătat o faimă atît de frumoasă «Carmen» încît numai frumuseţea muzicii noastre populare ar putea s-o întreacă!"

Societatea „Carmen" îşi lua în serios rolul de îndrumare a unor formaţii corale, D. G. Kiriac oferindu-le, cu generozitate sprijinul, experienţa sa. În acest scop, efectuează o „excursie" la Iaşi în 1912.

Concertele rămîn însă domeniul cel mai important al coralei „Carmen", transformîndu-se în adevărate evenimente. „Dragostea unei muzici corale bune — scria M. Mărgăritescu — a prins rădăcini puternice în păturile publicului nostru şi acela care a stîrnit-o în mare parte e, desigur, dl. Kiriac" ... Cînd acesta însă programează într-un concert doar şapte piese datorate compozitorilor noştri din totalul de 25, cronicarul *Flacărei* îl dojeneşte ... „dorul de izbîndă materială să nu întreacă dorul mare, dorul fără seamăn al scumpei noastre muzici româneşti; altfel dispare cea mai înălţătoare forţă a menirei acelei societăţi corale atît de dragă nouă!"[1]

Agenda anului 1913 a fost bogată: corul şi-a dat concursul la interpretarea actului III din *Parsifal*. „Carmen" a prezentat legenda pentru cor, solişti şi orchestră *Înşiră-te mărgărite* de Leonida Domide, compozitor autodidact din Dej. La 14 decembrie, corala a susţinut un spectacol liric, jucînd *La şezătoare* de T. Brediceanu şi *Cavalleria rusticana* de Mascagni. L. Domide, primind cu satisfacţie propunerea lui Kiriac de a-i cînta lucrarea, intuind

[1] Mărgăritescu, M. *Concertul „Carmen"*. În: *Flacăra*, 11, 6, Bucureşti, 24 noiembrie 1912, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

semnificația gestului, îi scria la 8 februarie 1913: „Sînt convins că nu perfecțiunea lucrării v-a îndemnat la aceasta, ci mai ales năzuința de a încuraja pe cei mai mici, care încă ar dori să-și aibă partea cît de neînsemnată la progresul muzicii românești."[1] Soliștii partiturii lui Domide au fost Ana Velișcu și G. Folescu. În același concert s-a prezentat de către orchestra M.I.P. și *Doi bătrîni* de I. N. Otescu, schiță simfonică, și *Preste deal* de Vidu, versiunea orchestrală de Al. Castaldi, precum și *Popasul țiganilor* de Schumann și *Crăiasa ielelor* de N. W. Gade. De mare rezonanță s-a bucurat interpretarea cîntecului *La arme* de Al. Castaldi (concertul din 5 aprilie 1913). Totuși, se cuvine observat că, cu toate înnoirile aduse programelor, o serie de compoziții se perpetuează excesiv de mult. Bunăoară, *Marșul* din *Ruinele Atenei*, *Crăiasa zînelor* care au fost cîntate și răscîntate... Și totuși, în programele Societății sînt noutăți, care nu privesc numai corul. Apar mereu soliști, chiar și dirijori ca I. N. Otescu care-și prezintă două schițe simfonice *Din bătrîni* (în același concert menționat),... „în care a tălmăcit într-o limbă muzicală modernă cîteva arii populare." (*Flacăra*, 13 aprilie 1913).

Kiriac intervine și în lupta pentru stabilizarea trupei lirice... „sper că încercările noastre — scria lui Ștefan Mărcuș, la 10/25 octombrie 1913 — vor fi preludiul înființării unei instituțiuni de operă românească la București,"[2] atunci cînd reprezintă în zilele 9, 10, 13 decembrie *La șezătoare* cu soliști V. Triteanu, St. Mărcuș, G. Folescu, Matilda Zaborovschi, Teodorescu Căpriță, Tică Niculescu, și *Cavaleria rusticană*. Spectacolul, în regia lui Umberto Pessione, cu concursul orchestrei M.I.P., condusă de Kiriac, s-a dat la Teatrul Național deși n-a fost sprijinit de Al. Davilla. Succesul a fost mare dar cronicile apărute nu au fost, în general, entuziasmante, datorită unor critici de la *Rampa*. D. G. Kiriac a fost dezamăgit, scriindu-i lui St. Mărcuș... „la ce bun să muncesc pentru a avea parte de tot felul de înjurături și murdării."[3] Și totuși, Kiriac a pășit pe o treaptă nouă atunci, și el... „a spulberat neîncrederea și ne-a arătat că Opera Română nu e un vis."[4]

Lui Kiriac i s-au întipărit în minte recomandările lui M. Mărgăritescu care, încă la începutul anului 1913, pe baza performanțelor de pînă atunci, îl îndemna să tindă spre idealuri mai înalte „... răspîndind cu o vigoare din ce în ce mai mare muzica noastră românească ea va trebui, firește, să aspire la interpretarea capetelor de operă universală; pînă azi n-am putut obține aci o interpretare a *Simfoniei a IX-a* neștirbită de coruri și solo-uri vocale. Nu e oare datoria Societății «Carmen» să îndeplinească această datorie sfîntă? Apoi, a sosit în fine momentul ca să ne împărtășească splendorile oratoriilor lui Bach, Haendel, Liszt, Cezar Franck?"...[5]

Din acest adevărat program a fost tradusă în practică abordarea *Simfoniei a IX-a* care s-a executat la 14 decembrie 1914, sub bagheta lui Enescu. Succesul a fost enorm. După un an, la 8 martie 1915, s-a executat actul al

---

[1] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. *Op. cit.*, p. 110.

[2] Idem, p. 122.

[3] Idem, p. 129.

[4] *Cronica Muzicală*. În: *Universul*, XXXI, 341, București, 11 decembrie 1913, p. 7.

[5] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală*. În: *Flacăra*, II, 12, București, 5 ianuarie 1913, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

III-lea din opera *Parsifal* de Wagner, dirijat tot de Enescu, care a condus orchestra M.I.P., corala „Carmen" și soliștii: J. Athanasiu, Vrăbiescu, E. Istraty. La 25 noiembrie 1915, în sala Ateneului, corala „Carmen", orchestra cu soliști G. Folescu și N. Doicescu, sub bagheta lui Enescu apare interpretînd *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz (fragmente). Integral, lucrarea s-a cîntat la 8 mai 1916, în aceeași formație, doar la soliști, alături de Folescu, a apărut E. Drăgulinescu-Stinghe și R. Vrăbiescu. Să mai adăugăm și interpretarea *simfoniei a III-a* de Enescu.

De altfel, Enescu și Kiriac s-au dovedit admirabili colaboratori contribuind la creșterea forței artistice a coralei. Ca o curiozitate, interpretarea actului amintit din *Parsifal* era un gest temerar, cu cît exista o clauză testamentară lăsată de Wagner ca această operă să se cînte doar la Bayreuth; s-a respectat pînă în 1912, după aceea a încălcat-o Opera Metropolitan din New York și, parțial, George Enescu.

Evident că abordînd asemenea pagini ale muzicii universale, corala „Carmen" a abandonat într-o oarecare măsură principiul slujirii exclusive a cîntecului popular. Acest aspect nu scapă ochilor atenți și, M. Zamora îl sesizează cu oarecare răutate în *Făclia:* „Idealul frumos, care a dat prima scînteiere de viață Societății «Carmen», a dispărut de pe frontispiciul ei, unde fusese țintuit prin formula de a răspîndi muzica în popor; scop prin care societatea suge generosul buget al ministerului . . ."[1]

Deși angrenată în susținerea unor creații monumentale vocal-simfonice, corala „Carmen" nu și-a dezis prima vocație, promovarea miniaturii corale, a cîntecului patriotic, a prelucrărilor de folclor, dovadă numeroasele piese cîntate în concertele curente. Continuau și vizitele reciproce, astfel, în mai 1914, bucureștenii devin gazde ospitaliere pentru membrii Societății „Armonia" din Cernăuți.

Anii războiului și perioada imediată au marcat consecințe grele pentru corala care a avut o perioadă de tăcere. Reînnodîndu-și firul propriei tradiții, Societatea „Carmen" e din nou promptă prin concertele sale, iar D. G. Kiriac pare la fel de energic, ca și altădată. După un concert din ianuarie 1920, se putea citi în *Muzica:* . . . „excelenta grupare corală s-a pregătit în condițiile cele mai bune de ansamblu, ceea ce denotă o muncă foarte serioasă"[2]

Aruncînd o privire de ansamblu asupra rolului cultural al Societății „Carmen" se proiectează în prim-plan titanica muncă depusă în slujba afirmării creației corale românești, la temelia căreia se afla, mîndru și generos, filonul popular. Datorită pasiunii și consecvenței cu care a cultivat muzica națională, „Carmen" a jucat o mare carte în orientarea creației, în circulația și în susținerea unor compozitori sau a unor partituri de o forță artistică impunătoare, venind din toate colțurile provinciilor românești. Pînă la „Carmen", compozitorii precursori și contemporani erau destul de puțin cunoscuți, după 1901, numele lui Dima, Mureșianu, Vidu, Musicescu, Porumbescu, Caudella, Kiriac, P. Ciorogariu, T. Popovici, N. Popovici, A. Castaldi deveniseră cele-

[1] Zamora, M. *Cronica muzicală. Concert „Carmen".* În: *Făclia,* I, 2, 15 noiembrie 1915, p. 19.

[2] *Mișcarea Muzicală.* În: *Muzica,* II, 4—5, februarie-martie, 1920, p. 209—210.

Scanned with OKEN Scanner

bre.[1] „Carmen“ a slujit însă și muzica universală, suplinind în concertele simfonice ceea ce nu se găsea în statele de funcționare ale Orchestrei M.I.P.; formație corală, capabilă să faciliteze înscrierea marilor și dificilelor parti-turi vocal-simfonice plămădite de geniul uman. Societatea „Carmen“ a fost pepiniera în care au crescut și s-au afirmat serii de muzicieni: cîntăreți, diri-jori, compozitori și profesori ce au împînzit toată țara! Corala, folosind rîn-durile *Rampei* din 13 decembrie 1913, scrise de G. Marius, ... „a cultivat muzica românească ... a dat interpretări serioase, a strîns rîndurile între coriști, formînd o familie mare, o familie *muzicală* de admirat.“ În plus, am completa noi, „Carmen“ și-a cucerit o măreție simbolică, devenind un model, un astru luminător pentru întreaga mișcare muzicală de amatori, ... „unind toată suflarea românească sub steagul Societății «Carmen», sub deviza cîntării românești.“[2]

ALTE SOCIETĂȚI MUZICALE BUCUREȘTENE

La București, în afară de corala „Carmen“, existau încă multe Societăți corale sau, mai propriu, Societăți muzicale.

Societatea muzicală *Hora* avea un program foarte bine precizat. După cum arăta J. Movilă, de fapt, președintele și inimosul ei animator, după ce, anterior, își legase numele pentru scurt timp de Societatea „Lyra Română“ unde, în acest cadru, susținea conferințe ca, bunăoară, în februarie 1898, pe teme *Muzica la români*. Scopul „Horei“ era răspîndirea muzicii în toate păturile societății, dar mai ales în popor. Își propunea, de asemenea, cultivarea și practicarea muzicii de toate genurile, ... „de preferință muzica națională populară.“ Prevederile sale însă țintiseră mai departe atunci cînd urmărește ... „ridicarea nivelului intelectual, material și moral al tuturor muzicanților din țară; încurajarea și susținerea talentelor reale, ajutîndu-le a se perfecționa, adică să urmeze studiile în țară și străinătate“. Alte aspecte stipulate în programul „Horei“: dezvoltarea spiritului de societate, frăție și solidaritate între membrii ei; procurarea de locuri de muncă muzicanților profesioniști și ajutorarea lor în caz de șomaj (lipsă de muncă), boală sau deces; fondarea unei case de credit, apărarea drepturilor materiale și morale ale membrilor săi. Își fixase și obiective mai îndepărtate: întemeierea unui institut al muzicanților și a unui teatru popular.

Mijloacele Societății „Hora“, cam ambițioasă în obiectivele sale, precon-izînd țeluri care privesc alte resorturi ale vieții muzicale, erau procurate din încasările la concerte și serbări. „Hora“ mai intenționa să înființeze biblio-teci muzicale, școli și conservatoare de muzică. În fine, urmărea instituirea

---

[1] Vezi Göring, H. *Cronica muzicală*. În: *Voința națională*, XXVII, 16, decembrie 1910.

[2] Iota lui Toboc. Branișteș, V. *Op. cit.*, p. 104 și *Floarea darurilor*, 7 octombrie 1907.

Scanned with OKEN Scanner

unor concursuri muzicale şi susţinerea unei reviste muzicale. Membrii Societăţii erau cotizanţi.[1]

Modalitatea curentă pentru manifestările „Horei" erau serbările care, după chipul celei din iunie 1904, grupa piese muzicale variate, corale, lieduri, instrumentale, ca *Rapsodia Română* de Theodor Fuchs, executată, în martie 1904, de I. Paschill (care şi el era autorul unei Rapsodii române)[2]. Pădureanu,

Juarez Movilă

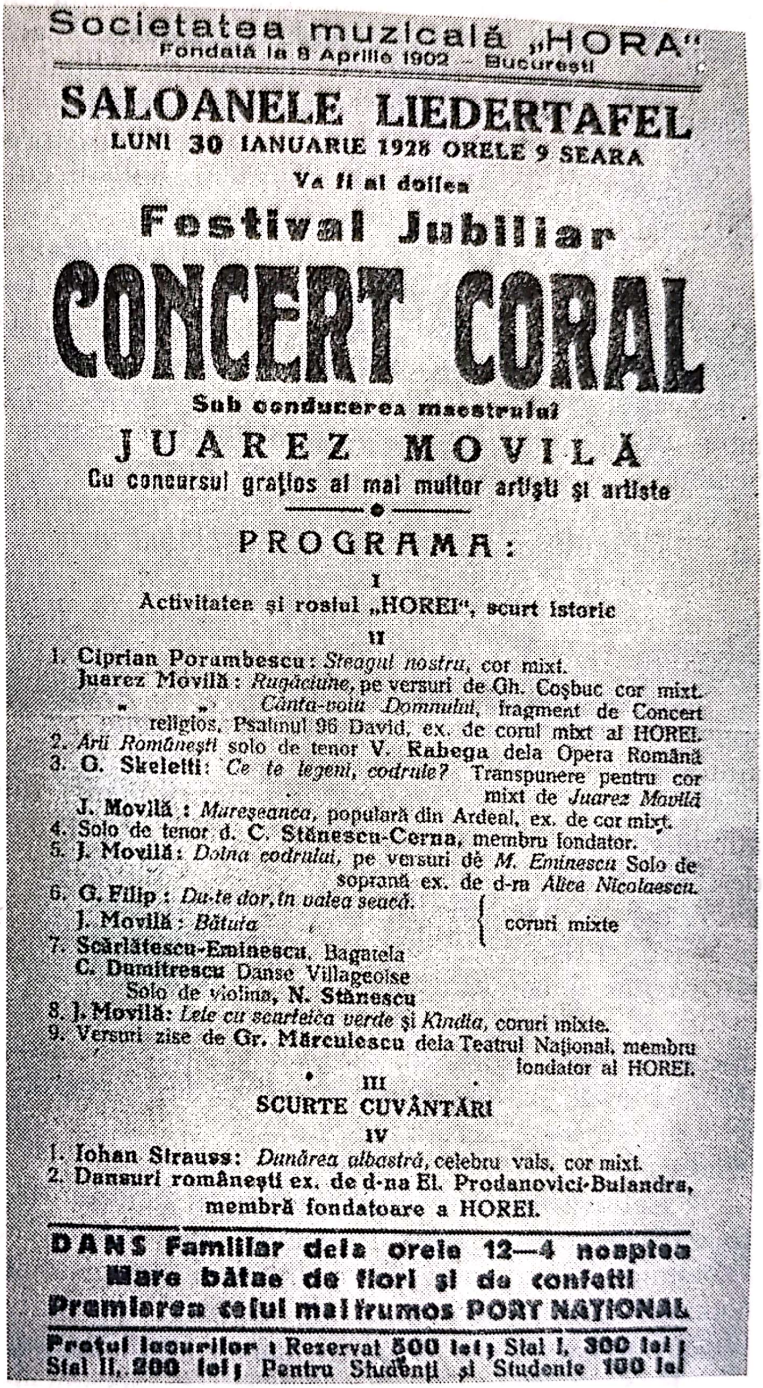
solist al Operei din Petersburg, a fost punctul de atracţie al Concertului Societăţii „Hora" din toamna anului 1907, dirijat de J. Movilă.

[1] Movilă, J. *Societatea muzicală „Hora"*. În: *Gazeta Artelor*, II, (14—15), 39—40, 15—30 martie 1904, p. 6.

[2] Don Remi. *Serbările Societăţii „Hora"*. În: *România Muzicală*, XV, 13—14, 1—15 iulie 1904, p. 96

Scanned with OKEN Scanner

Înaintea declanșării războiului, „Hora" întreprinde o „excursie" la Belgrad, interpretarea muzicii românești datorate corului condus de J. Movilă a fost apreciată ca o virtuală propagandă culturală ... „cînd mă gîndesc



Societatea muzicală „HORA"
Fondată la 6 Aprilie 1902 — București

SALOANELE LIEDERTAFEL
LUNI 30 IANUARIE 1928 ORELE 9 SEARA
Va fi al doilea
Festival Jubiliar
CONCERT CORAL
Sub conducerea maestrului
JUAREZ MOVILĂ
Cu concursul grațios al mai multor artiști și artiste

PROGRAMA:

I
Activitatea și rostul „HOREI", scurt istoric

II
1. Ciprian Porumbescu: *Steagul nostru*, cor mixt.
Juarez Movilă: *Rugăciune*, pe versuri de Gh. Coșbuc cor mixt.
„ „ *Cântă-voiu Domnului*, fragment de Concert religios, Psalmul 96 David, ex. de corul mixt al HOREI.
2. *Arii Românești* solo de tenor V. Rabega dela Opera Română
3. G. Skeletti: *Ce te legeni, codrule?* Transpunere pentru cor mixt de *Juarez Movilă*
J. Movilă: *Mureșeanca*, populară din Ardeal, ex. de cor mixt.
4. Solo de tenor d. C. Stănescu-Cerna, membru fondator.
5. J. Movilă: *Doina codrului*, pe versuri de *M. Eminescu* Solo de soprană ex. de d-ra *Alice Nicolaescu*.
6. G. Filip: *Du-te dor, în valea seacă*. } coruri mixte
J. Movilă: *Bătuta* }
7. Scărlătescu-Eminescu, Bagatela
C. Dumitrescu Danse Villageoise
Solo de violină, N. Stănescu
8. J. Movilă: *Lele cu scarfeica verde* și *Kindia*, coruri mixte.
9. Versuri zise de Gr. Mărculescu dela Teatrul Național, membru fondator al HOREI.

III
SCURTE CUVÂNTĂRI

IV
1. Iohan Strauss: *Dunărea albastră*, celebru vals, cor mixt.
2. Dansuri românești ex. de d-na El. Prodanovici-Bulandra, membră fondatoare a HOREI.

DANS Familiar dela orele 12—4 noaptea
Mare bătae de flori și de confetti
Premierea celui mai frumos PORT NAȚIONAL
Prețul locurilor: Rezervat 500 lei; Stal I. 300 lei; Stal II. 200 lei; Pentru Studenți și Studente 100 lei

Afiș de concert al *Societății „Hora"*

— scria J. Movilă — la puterea artei, la puterea muzicii mai ales, mă întreb pentru ce în țara noastră artele nu sînt considerate decît ca simple mijloace de distracție?"[1] „Hora" activează și după primul război mondial.

[1] Movilă, J. *Puterea muzicii* În: *Curierul Artelor*, I, 13—14, București, 15—22 februarie 1920, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Multe Societăţi aveau existenţe meteorice; după apariţii spectaculoase ori, numai promiţătoare, dispăreau definitiv. La Bucureşti, către sfîrşitul anului 1909, pe lîngă „Carmen", „Hora", foarte active mai erau „Doina", „Tineretul Comercial" şi „Cercul artistic muzical". Acesta din urmă se impusese prin 1907 datorită corului bărbătesc fondat de Eduard Wachmann şi George Ştephănescu. În 1908, toamna, corul era dirijat de Mihai Tănăsescu, iar concertul din decembrie evidenţia orientarea către creaţia românească semnată de Wachmann, Ştephănescu, B. Anastasescu, compozitorul cel mai cîntat aci. Pianist acompaniator — acelaşi D. Dimitriu. Soliştii cu care colaborau au fost: Vardala, M. Enăceanu, Rădulescu-Drumea.[1]

M. Tănăsescu a fost activ, organiza concerte relativ periodic. Într-unul din martie 1915, Cercul artistic muzical a beneficiat de concursul Enrichetei Rodrigo, Jean Atanasiu, N. Papazoglu şi N. Doicescu. Corul a cîntat: O, *Românie!* de Theodor Georgescu, *Ardealul* de G. Stephănescu, *Vedenie* de Soloveanu, *Puţul cu apă* de B. Anastasescu. Promovarea creaţiei corale destinate ansamblului bărbătesc a constituit marele merit al lui M. Tănăsescu. Societatea corală „Doina" îl avea dirijor pe G. Chiriţescu. Într-un program executat prin martie 1904, s-au cîntat trei coruri, prelucrări de Gh. A. Dinicu, iar E. Drăgulinescu a interpretat o *Doină ardelenească.*

Societatea „Odeon", fondată în 1885, nu a desfăşurat o activitate notorie. În septembrie 1900, îşi publică Statutul în *România Muzicală* (nr. 14—15). Preşedinte era Ed. Wachmann, vicepreşedinte, Fr. Corbus, iar membrii erau G. Stephănescu, C. M. Cordoneanu, D. Theodorescu, şi I. Triner. După cum spune statutul, votat în şedinţa din 5 iunie 1900, „Odeon" era o Societate de ajutor muzicienilor şi actorilor care putea să asigure şi serate. Deci nu avea o formaţie constantă. Statutul e impresionant, din punct de vedere juridico-administrativ, însă nicidecum şi artistic. În 1903 s-a discutat apropo de tema desfiinţării Societăţii „Odeon".[2] P. Ciorogariu conducea, în toamna anului 1907, corul Societăţii „Minerva", despre care nu se cunosc prea multe elemente. În martie 1916, avea loc, cu concursul lui Enescu, concertul Societăţii „Roiul". Nu trebuie omise dintr-un opis pe această temă: „Liga Culturală", „Societatea ortodoxă română" şi altele. Asemenea nume de Societăţi care au apărut şi dispărut la fel de brusc, de pe orizontul muzicii noastre, s-ar mai putea menţiona. Ele aveau un anume specific, deşi programul, adeseori, stipulează obiective mai măreţe şi anume, un cor şi cîţiva solişti care, relativ rar, dădeau concerte.

O altă înjghebare importantă, „Asociaţiunea muzicală română" care a fost fondată de către Maria Pleşoianu în 1903, avînd în frunte pe G. Enescu şi D. Dinicu. Constituită din membri ai înaltei societăţi, „Asociaţiunea" organiza concerte pentru strîngerea de fonduri destinate sprijinirii tinerelor talente, unele beneficiind de subvenţii pentru studii în străinătate.

Este adevărat că, prin profil, „Asociaţiunea" se deosebea semnificativ de o Societate, care reunea amatorii în formaţii muzicale. Cu toate acestea, „Asociaţiunea" se aseamănă cu o Societate prin aceea că oferea concerte. Or,

[1] *Luna muzicală.* În: *Muzica* I, 3, decembrie 1908, p. 101.

[2] Movilă, J. *Iarăşi Societatea „Odeon".* În: *Gazeta Artelor,* II, 9 (34), Bucureşti, 1 decembrie 1903, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

manifestările publice muzicale ale „Asociațiunii" erau foarte bogate, de o bună calitate, deoarece antrenau soliștii noștri de frunte, etalînd un repertoriu, mai ales cameral, de ținută, într-o dispunere mozaicală, e adevărat, pentru toate gusturile. Indiscutabil, „Asociațiunea Muzicală Română" a contribuit din plin la susținerea vieții muzicale, ori acest aspect este important.

Așadar, scopul ei era sprijinirea muzicienilor români și promovarea, inclusiv peste hotare, a creației românești.[1] Din sumele încasate la concerte s-au acordat burse pentru tinerii merituoși: I. Scarlatescu, S. Barozzi, N. Papazoglu...[2] E curios, dar în sînul acestei „Asociațiuni"... erau multe pianiste, unele foarte bune, care studiaseră cu seriozitate, dar cînd să-și etaleze talentul, abandonau muzica, fie căsătorindu-se, fie din cauza mentalității epocii. M. Mărgăritescu scriind cronica, în ianuarie 1912, la al 17-lea concert, comenta: „... urmează pianiste care ar putea rivaliza cu cele mai de frunte printre pianistele de profesiune."[3] O asemenea pianistă era Constanța Cantacuzino, care-și permitea ca sub stindardul „Asociațiunii" să se manifeste ca muziciană... Și într-adevăr, unele concerte ale AMR-ului, beneficiind de concursul unor nume sonore, reușeau să fie de primă calitate. În 1916, directorii „Asociațiunii", care număra 250 membri, erau Enescu și D. Dinicu.[4]

Prin 1901 un „Cerc al amatorilor de Muzică" inițiia concerte la București; în toamna aceluiași an, dispunea de o orchestră formată din 40 de instrumentiști ce-și propun să interpreteze creații clasice și se numea „Societatea Amatorilor". Au cîntat *Serenada* și *Tarantelă* de Th. Fuchs, care era dirijorul și conducătorul Societății. Prin 1902 și „Uniunea Soldaților Români" organiza serate.

„Amicii Muzicii" era tot o grupare a admiratorilor Melpomenei, constituită în 1916, urmărind să destăinuie membrilor săi... „armoniile stranii ale lui Debussy"; ei „vor face incursiuni folositoare în comorile orchestrale ale lui Richard Strauss, și nespus de plăcute în cîmpul înflorit al armoniilor sonore și pururea muzicale ale lui Gabriel Fauré; se vor interesa îndeaproape de producțiunile tinerilor noștri compozitori care calcă pe urmele gloriosului Enescu."[5]

Scopurile mărturisite ale Societății „Amicilor Muzicii" sprijină orice manifestare muzicală demnă de interes, încurajează creațiile compozitorilor noștri merituoși, premiindu-le și publicîndu-le, fondează o casă de ajutor reciproc, înființează concerte adevărat populare, susține muzica națională și o propagă peste granițe, clădește la București Palatul Muzicii, cu săli de concert și spectacole. În sfîrșit, își mai propune să canalizeze gustul prozeliților, atît spre muzica clasicilor, cît și a modernilor.[6]

---

[1] Președinții au fost: D. Ollanescu, D. I. Ghica (muzician, pianist), D. Sturza.
[2] Rădulescu, M. *Asociațiunea Muzicală Română* În: *Muzica Românească de azi*. *Op. cit.*, p. 1041—1042.
[3] Mărgăritescu, M. *Al XVII-lea Concert al AMR*... În: *Flacăra*, I, 13, 7 ianuarie 1912, p. 250.
[4] Mărgăritescu, M. *Asociațiunea Muzicală Română*. În: *Flacăra* V, 27, București, 16 aprilie 1916, p. 327.
[5] Mărgăritescu, M. *Amicii muzicii*. În: *Muzica*, I, 1, 1 ianuarie 1916, p. 5.
[6] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

În fruntea „Asociației" era A. D. Sturza și, pe plan muzical, Maximilian Costin; ședința de constituire s-a ținut în martie 1916. Membrii conducerii: A. Alessandrescu, M. Botez, M. Costin, I. N. Otescu. Obiectivele mai minuțios caracterizate au fost foarte cuprinzătoare.[1] „Întruniri de propagandă", prin care se înțelegeau concerte (particulare), festivaluri muzicale, audiții de opere ale membrilor Societății, conferințe cu caracter educativ; dezvoltarea cîntului coral, patronarea muzicii corale în școli; crearea unui premiu de compoziție; patronarea concertelor la București și provincie; crearea unei biblioteci muzicale compuse din materiale pentru orchestră, reducții de pian, știme pentru ansambluri de cameră; crearea unui institut pentru copiere și editură muzicală, pentru operele de valoare ale compozitorilor români; îndrumarea organizațiilor (societăților) muzicale din provincie; organizarea unei case de ajutor pentru artiști; studierea chestiunii concertelor populare, cu preț redus, a audițiilor în școli, a unor cursuri muzicale gratuite; încurajarea operelor muzicale cu *caracter românesc* în vederea creării muzicii naționale; susținerea și protejarea inițiativelor de operă românească; clădirea unei scene proprii și a unei săli de concert în București; constituirea unei comisii de folclor și studii asupra muzicii în România; asocierea unui organ de publicație pentru susținerea intereselor sale.[2]

Desigur că ceea ce Maximilian Costin, bănuim, înscrisese pe drapelul „Amicilor Muzicii" era un program prea vast și temerar, și nu pentru o societate oarecare, ci pentru întreaga mișcare muzicală a țării. Fiind atît de impunător nu s-a realizat. Însăși societatea, probabil, datorită războiului iese din scenă, nemaiauzindu-se nimic de ea după 1916.

În toată această perioadă continuau să se manifeste, într-un plan divers și periodic, Societățile germanilor stabiliți la București. Cele cîteva elemente pe care le vom proiecta vor fi doar repere pentru viitoare investigații, concludente pentru amploarea și seriozitatea pasiunii germanilor din capitală pentru muzică.

Societatea „Eintracht" își serba, în octombrie 1898, patruzeci și trei de ani de la înființare, printr-un concert condus de I. Paschill.[3] Jubileul de 50 de ani, în 1907,a fost de asemenea sărbătorit. Membrii Societății „Liedertafel" au prezentat la 27 decembrie 1901 opereta *Vagabonzii* de Ziehrer. Această societate și-a aniversat jumătate de veac în octombrie 1902. La jubileu au participat Reuniunile germane de cîntări din Brașov, Rîșnov, Azuga, Sinaia, „Eintracht" și „Vorwärts" din București, și delegații din Hanovra, Viena. Cu acest prilej au avut loc o serie de manifestări între care o serbare, concert la Ateneu, la care s-a produs Corul „Liedertafel" dirijat de Jaksch, trio-ul instrumental — E. Waterstrat, Skohoutil și Jaksch — și mai mulți soliști ai Societății. *România Muzicală* se ocupă pe larg de manifestările semicentenarului, felicitîndu-i pe membrii reuniunii germane din București (XIII, 18, 1 martie, 1902, p. 139—141). În ianuarie 1909 s-a constituit Societatea „Schubertbund", avîndu-l ca dirijor pe I. Paschill. „Bukarester Liedertafel" susține în februarie 1909 un festival Brahms, dirija E. Waterstrat. I. Paschill dirija

[1] *Societatea „Amicii Muzicii"*. În: *Muzica*, I, 3, 1 martie 1916, p. 125.
[2] Idem, ibidem.
[3] *Știri*. În: *România Muzicală*, IX, 18, București, 1 iulie 1898.

Scanned with OKEN Scanner

în 1909 Societatea corală „Vorwärts", iar E. Bondy, Societatea corală „Eintracht". O. Wagner conduce Societatea corală „Transsylvania", iar H. Brauer, Societatea „Bukarester Turnverein"[1]. La „Bukarester Deutsche Liedertafel", în octombrie 1911, era dirijor C. F. Rohrbeck. În 1913, Otto Lange, în calitate de dirijor își programează compozițiile: *Vine mai, Păsărica a plecat*. Adeseori, în concertele acestei societăți apăreau soliști români și străini. În același an, foarte active erau societățile „Liedertafel" și „Reichstdeutsche".

Pentru a avea o imagine cît mai completă asupra bogăției activităților muzicale din cadrul acestor societăți bucureștene de amatori, în speță, a celor germane, credem că nu este lipsit de interes faptul că, în 1907 Societatea „Liedertafel" avea o orchestră simfonică ce reunea forțele de iubitori ai muzicii, condusă de dirijorul, nu prea cunoscut, G. Schifeleers.

De asemenea, trebuie reținut și că A. Vichy dirija tot în 1907 Orchestra „Tinerimii Române", cu o activitate concertistică ce nu o putem depista. Cert este că această formație orchestrală a reapărut în cursul anilor, inclusiv sub bagheta lui Alfonso Castaldi.

La 27 septembrie 1919 s-au pus bazele Societății corale „Cîntarea României", din inițiativa lui Marcel Botez care a devenit și dirijorul ei. „Noi pornim — se spunea în chemarea de constituire care avea în comitet pe Alessandrescu, Castaldi, Cuclin, Jora, Otescu, Folescu, Drăgulinescu-Stinghe, Scarlatescu și alții — de la credința că între mijloacele de înălțare a sufletului omenesc, muzicii i se cuvine un loc de frunte . . ."[2]

Sub auspiciile Societății, pe lîngă concerte s-a organizat și o *Seară de doine*, prilej cu care G. Mugur a vorbit despre *Doina românească*. La a 14-a audiție a „Cîntării României" din aprilie 1920 (deci manifestările erau dese), închinată muzicii românești, G. Mugur a conferențiat într-un accent foarte patriotic spunînd . . . „numai acei (compozitori, n. n.) ce întrupează *caracterul poporului*, a naționalității pe care-l universalizează prin geniul lor, numai aceia trăiesc . . . și prin ei trăiește și neamul lor." După ce i-a evocat pe Flechtenmacher, Musicescu, Caudella, G. Murgu afirma: „Sînt convins și mulțumit că la noi e *primăvară artistică* și nu trebuie decît mai multă căldură ieșită din graiul, înțelegerea și sufletul popular al țării și grădina se va umple cu flori, mugurașii încă sfioși se vor destinde și vor intra și cîntăreții noștri în marele concert universal."[3]

La audițiile „Cîntării României" se executau și piese instrumentale: *Poem pentru vioară* de Otescu, *Sonata pentru vioară și pian* de F. Lazăr, I. Băjenaru a interpretat *Cîntecul fluieraşului* și *Şi dacă ramuri* . . . de Ștephănescu. Scopul declarat al Societății era „educația muzicală a maselor; cimentarea legăturilor de înaltă superioritate morală, făcînd să se înalțe în sufletul poporului nobilele sentimente și dragostea pentru frumos."[4]

---

[1] *De la Societățile culturale germane*. În: *Teatru și Muzică* I, 2, București, 15 mai 1909, p. 8—9.

[2] *Societatea corală „Cîntarea României"*. În: *Muzica*, II, 2, decembrie 1919, p. 93.

[3] Cristea, Cezar. *Societatea „Cîntarea României"*. În: *Muzica*, II, 6—7, București, mai 1920, p. 212.

[4] Botez, Marcel. *Societatea Corală „Cîntarea României"*. 1919—1939. *Muzica României de azi*. *Op. cit.*, p. 989.

Scanned with OKEN Scanner

În primele 6 luni ale „Cîntării României" pare să predomine latura popularizării, date fiind cele 17 conferinţe-audiţii pe teme ca: *Cîntecele de Crăciun*, *Dansurile vechi şi Suita* (M. Botez), *Muzica de cameră*, *Liedul* (D. Cuclin), *Muzica lui Mozart* (I. Ştephănescu), *Doina* (G. Mugur).[1]

Un eveniment datorat „Cîntării României" a fost concertul de muzică clasică menit să demonstreze valorile artei universale. Sub bagheta lui M. Botez... „corul a cîntat artistic, discret, nuanţat şi inteligent, prezentînd nu numai voci, ci o splendidă unitate..."[2]. După 1920, aportul corului în cadrul „Cîntării României" creşte vertiginos, devenind forma sa esenţială de manifestare.

REUNIUNEA ROMÂNĂ DIN BRAŞOV
G. DIMA

Toate provinciile româneşti etalează o mişcare muzicală intensivă, ce se descoperă adeseori şi în lumea rurală. Datorită reţelei mişcării corale împînzite peste tot, se poate afirma că în acest domeniu s-a cristalizat o unitate muzicală a tuturor românilor. În plus, se continuă tradiţiile reuniunilor corale germane şi maghiare care, alături de cele româneşti, vor întreţine mereu aprinsă flacăra sacră a muzicii, în cele mai diverse pături sociale.

„Reuniunea română de cîntări" din Braşov se găsea în primăvara anului 1898 sub conducerea muzicală a lui Pantelimon Dima, care oferă două programe, unul în oraşul de reşedinţă şi altul, la Buşteni, în iunie. Programul nu era alcătuit numai din coruri, ci şi din lucrări instrumentale. *Cvartetu. de coarde*, op. 16, de Beethoven, *Concertul de vînătoare*, op. 15, de Mozart, fragmente din oratoriul *Creaţiunea* de Haydn. Instrumentiştii din cvartet erau: H. Linz, H. Zeidner. O. Tellmann, E. Lemeny. Partea pianului la concerte revenea lui E. Nastasi. E adevărat că în programe numărul pieselor semnate de autori români erau foarte puţine, compozitorii universali bucurîndu-se de cinstire, ceea ce şi dăduse prilejul lui C. M. Cordoneanu să critice în revista sa această situaţie, cerînd mai multă muzică românească.

Se cîntau multe piese de Mendelssohn, Huber, J. Reinberger, Schubert. Cu toate acestea, G. Dima îi întrecea pe toţi autorii programaţi. În concertul din februarie 1899 s-a executat de Elena Nastasi *Dansuri româneşti* de C. Chovan. P. Dima dirijează balada lui G. Dima, *Mama lui Stefan cel Mare*.

Din toamna anului 1899 are loc o schimbare vizibilă în activitatea „Reuniunii" datorită venirii lui G. Dima în funcţia de dirijor, Pantelimon Dima fiind bolnav, cedează bagheta fratelui său. Cauzele părăsirii Sibiului de către G. Dima, optînd pentru Braşov, sînt multe, mai ales de ordin familiar, oferindu-i-se postul de profesor de gimnaziu şi conducerea corului de la Biserica Sf. Niculai din Scheii Braşovului, cor format numai din muncitori.[3]

---

[1] Botez, Marcel. *„Cîntarea României"*. În: *Muzica*, II, 8—9, iunie-iulie 1920, p. 222.

[2] Cristea, Cezar. *„Cîntarea României. I-ul concert clasic la Naţional.* În: *Muzica*, II, 8—9, iunie-iulie 1920, p. 251.

[3] *De peste Carpaţi.* În: *România Muzicală*, XIII, 12—13. 1 iulie 1902, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbarea a avut drept cadru o festivitate în care s-au adus elogii lui Pandele Dima ca și noului dirijor. Cu acest prilej, G. Dima, înainte de a începe repetiția, a ținut o cuvîntare în care marchează concepția sa asupra rostului „Reuniunii": ... „cultivarea muzicii clasice, moderne și românești spre ridicarea nivelului reuniunii și, prin aceasta, a prestigiului întregii societăți românești."[1] Cere o disciplină riguroasă de la început[2]. Și astfel, G. Dima a început o muncă asiduă pentru instaurarea unei atmosfere artistice sobre, beneficiind de două repetiții săptămînale. De regulă, „Reuniunea" avea două „conveniri", de vară și iarnă între care se interpuneau concertele deosebite, legate de o aniversare sau un eveniment anume, turneele și excursiile. Reîntoarcerea lui Dima la „Reuniune" era primită cu satisfacție de toată lumea, avîndu-se în vedere capacitatea lui profesională. Dima a urmărit să încline balanța „convenirilor" înspre partea artistică și educativă, ceea ce a reușit în primii ani, dar apoi a întîmpinat greutăți, datorită inconsecvenței disciplinare a unor membri, ducînd la două situații dramatice, cînd Dima și-a depus demisia, dar măsurile energice luate de comitet l-au readus din nou la cîrma activității muzicale. În plus, din 1903, Dima a fost și președintele „Reuniunii", ales pentru opt ani. În 1906, februarie, Dima, nemulțumit de frecvența slabă la repetiții, își înaintează iarăși demisia, dar revine după ce primește asigurări că lucrurile se vor îndrepta.

Incontestabil că, datorită lui „Reuniunea" a atins performanțe de invidiat, proiectînd cote artistice superioare, avînd corul cel mai bun din Brașov, unde își disputau acest titlu de mîndrie și reuniunile germane, mai ales, ca și cele maghiare. Valoarea artistică a concertelor au făcut ca în scurt timp publicul să nu fie numai românesc, concertele erau frecventate de melomanii din toate straturile naționale ale Brașovului. Conform tradiției instaurate tot de Dima în etapa anterioară a colaborării sale cu „Reuniunea", profilul manifestărilor acesteia nu erau nicidecum reduse la cor. Se cultiva, cel puțin în egală măsură, și muzica instrumentală, mai ales vocal-instrumentală, de unde strînsele legături cu Capella orașului, cu Societatea filarmonică germană care-i asigura suportul orchestral. Din această cauză se cuvine relevată colaborarea fructuoasă cu A. Brander, M. Krause, R. Lassel, P. Richter care a favorizat abordarea unor pagini monumentale din literatura oratoriului ca și opere integrale interpretate scenic, e drept, cu participarea unor soliști invitați. Dar e important de reținut nivelul „Reuniunii", exigențele lui Dima favorizînd contactul cu genurile monumentale ale muzicii. Probabil că explicația ponderii impresionante, dar nu predominante, a creației universale trebuie căutată în dorința lui Dima de a cultiva publicul brașovean, de a-l atrage prin titluri de rezonanță, alături de care creației românești îi stătea mai bine, concurînd, de la egal la egal, în cîștigarea aplauzelor. Era o tactică foarte înțeleaptă care a avut darul de a impune muzica românească pentru că, în caz contrar, exista riscul ca manifestările „Reuniunii" să se țină „în familie" și să nu beneficieze de ecoul scontat.

---

[1] *Gazeta Transilvaniei*, 225, 10 octombrie 1899, p. 4.

[2] Zamfir, Constantin. *George Dima, muzician și om de cultură*. București, 1974, Edit. muzicală, p. 96—97; Criveanu, Elena. *Istoricul „Reuniunii române de gimnastică și Cîntări", Conservatorul „C. Porumbescu"*, 1975. Aceste două lucrări au constituit, în principal, sursa datelor despre Reuniunea brașoveană ca și publicațiile vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Mai trebuie reţinut că Dima a întreţinut legături permanente cu colegii săi muzicieni, compozitori, solicitîndu-le partituri. Aceasta după ce notarul Petru Nemeş acuzase „Reuniunea" într-un toast din iunie 1901, că nu cultivă în suficientă măsură muzica românească, probabil, a altor compozitori, pe lîngă Dima[1]. În primul rînd, G. Dima a avut contacte cu D. Popovici-Bayreuth, D. G. Kiriac, vizitîndu-se reciproc, cu I. Mureşianu. În acest fel, s-a realizat şi o comuniune ce anvizaja o platformă estetică unitară.

G. Dima din nou apare ca dirijor în faţa publicului braşovean, la 16/28 iunie 1900, cu un concert considerat drept vestitor al unei ere noi în viaţa „Reuniunii", în care şi-au dat concursul membrii cvartetului H. Linz, H. Zeidner-librar, O. Tellman şi E. Lemeny, interpretînd J. Haydn — *Cvartet op. 74, nr. 1*, apoi triouri şi arii de Haydn, Brahms, Schubert, Ştephănescu, liedul *Mă întrebi*, Dima cu *Fericiţi sînt cei goniţi* şi trei vechi cîntece româneşti aranjate pentru cor mixt: *Scumpă, dragă copiliţă, Aşa mi-a fost ursita* şi *Nu-i dreptate, nu-i*. Succesul a fost răsunător. „Reuniunea" era cotată ca una dintre cele mai bune din oraş (*Gazeta Transilvaniei*, LXIII, nr. 67, 23 martie 1900). Dima se afla deja într-un stadiu avansat cu repetiţiile la opera *O noapte la Granada* de C. Kreutzer care se şi reprezentă la 28,30 martie şi 1 aprilie în limba română, textul fiind tipărit încă din 1866, la Sibiu. Soliştii: Vînătorul — D. Popovici-Bayreuth, Gabriela — Eugenia Moga, eleva lui Dima, din Sibiu, Gomez — C. Popovici, student la canto la Conservatorul din Bucureşti, iar în rolurile banditilor: N. Oancea, S. Stinghie şi V. Braniste. Orchestra era a Capelei şi Filarmonicii, care-şi oferea cu plăcere concursul. Această probă de foc a fost primită cu îndelungi aplauze de un public care . . . „s-a recrutat şi din cercuri neromâneşti şi mai ales din cercuri săseşti iubitoare de muzică" . . .[2]

Pentru înţelegerea profilului real al „Reuniunii" apare concludent programul susţinut la 12 iunie 1900, la jubileul a 50 de ani de la înfiinţarea Gimnaziului Român la Braşov. Dimineaţa, la serbarea din sala festivă, s-a cîntat (în primă audiţie) *Cantata festivă* pentru cor, solo tenor şi orchestră, pe versuri de A. Bîrseanu şi *Rugăciune*, natural de G. Dima. Seara, în sala Redutei a fost prezntat un amplu program care a debutat cu *Uvertura la opera „Oberon"* de Weber şi s-a încheiat prin piesa vocal-simfonică *Hora* de Dima. Programul, în afara unor piese de Schubert şi Jensen, a oferit creaţiile lui Dima: *Păstorul, La mijloc de codru des, Dor de călătorie* (coruri mixte) şi liedurile *Somnoroase păsărele, Cîntecul păstorilor*, soliştii au fost Dima şi E. Moga.

Arta dirijorală a lui Dima, după cum scria cronicarul *Gazetei Transilvaniei*, (nr. 145 din 1/14 iunie 1900, p. p. 3) era apropiată lui Weingartner, deoarece nu e raţională ci emoţională, „ridicînd Reuniunea într-un dor . . . la o înălţime la care nu a mai fost pînă acum" . . .

Deplasîndu-se la Abrud unde avea loc Adunarea Generală a Societăţii de fond pentru teatru românesc, corul a dat la 12 iulie 1900 un concert la care au

---

[1] Fond de arhivă al „Reuniunii", 1902, Arhivele Statului Braşov, Raport de activitate pe anul 1901; cf. E. Criveanu, *Op. cit.*, p. 58.

[2] *Gazeta Transilvaniei*. LXIII, nr. 74, 1 aprilie 1900, p. 3, reproduce un articol din nr. 84 al ziarului *Kronstadten Zeitung*.

mai participat sopranele Valeria Pop și Virginia Gal, tenorul V. Popovici, violonista Adelina Piso, pianistele L. David și M. Branisce. S-au cîntat piese de compozitori străini și români: Dima și G. Șorban, relevînd dorința susținerii creației și artei interpretative românești. Pe bună dreptate cronicarul *Gazetei Transilvaniei* (nr. 157 din 15/28 iulie 1900) constata ... „un cor ... poate să deștepte ... mai multă mîndrie națională decît sute de vorbiri". Iar în toastul pe care avocatul Ștefan Pop l-a închinat se spunea: ... „în sănătatea dlui G. Dima, acela care a scos cîntarea din coliba sărăntocului și a făcut-o să poată intra în palate."[1] Dima persevorează în ideea abordării unor creații ample și prezintă la 22 martie 1901 poema dramatică *Cruciații* de N. Gade, soliști fiind M. Dima, V. Popovici și V. Saftu, iar la 20 februarie 1903, partea întîi din oratoriul *Paulus* de Mendelssohn, cu I. Băjenaru, E. Moga, V. Saftu, M. Baiulescu, S. Stinghe, N. Oancea. Alături de aceste lucrări figurau în program piese orchestrale ca *Preludiul la opera „Lohengrin"* de Wagner. Evident, nu lipsea concursul Capellei orașului, întărită cu instrumentiști ai Societății Philarmonice. Se extinde arta creației corale românești incluse în repertoriu: *Psalmul XX* de E. Mandicevschi, *Balada* de I. Mureșianu, *Poema dobrogeană* și *Morarul* de Kiriac, *Conzagul* de Musicescu, *Lugojana* de Vidu, *Fluierașul* de Stephănescu, *Doina* de Scarlatescu, *Imn* de Caudella. În concertul din 14/27 iulie 1903, în cadrul căruia s-a cîntat *Salvum fac regem* de Dima, au răsunat și *Suitele orchestrale I—II din „Peer Gynt"* de Grieg.

D. G. Kiriac asistase la acest concert cu mai mulți carmeniști, putînd să rețină observații prețioase din experiența Reuniunii brașovene ca și concepția lui Dima privind abordarea repertoriului, avem în vedere creațiile vocal-simfonice și conlucrarea cu orchestra. *România Muzicală* (XIV, 13, 1 iulie 1903, p. 104) remarca ... „succesul strălucit, lucru obișnuit dealtminteri cînd e vorba de aceste producțiuni. Numeroși bucureșteni au asistat la acest concert, admirînd disciplina maestrului conducător și preciziunea executanților, printre care s-au distins Dna Dima, care a cîntat aria din *Odisseus*, și Dl. Dr. Stinghe".

Masiv era prezent Dima, cu o impresionantă creație vocală laică și religioasă, în genul corului à cappella, liedului, vocal-simfonic. Reuniunea română din Brașov a dus o politică de colaborare cu toate formațiile muzicale din localitate și nu numai. Astfel, participă într-un concert din 16 martie 1902 cu *Hora* lui Dima alături de Reuniunea germană dirijată de P. Richter, Muzica orășenească (Cappella), Reuniunea Maghiară, Reuniunea Deutscher Liederkrantz, Corul bărbătesc din Bartolomeu. Soliștii M. Dima și V. Popovici susțin solo din oratoriul *Elias* cîntat de Reuniunea Männergesangverein. Intrajutorarea reuniunilor, a forțelor brașovene devine astfel o modalitate curentă. Dima, în fruntea unui colectiv al Reuniunii, e prezent la aniversarea unui sfert de veac de activitate al Societății Filarmonice din 1903. În 1908, susține un concert în folosul sanatoriului de tuberculoză. De asemenea, Reuniunea română e alături de celelalte patru formații brașovene: Societatea Filarmonica, Reuniunea de cîntări ungurească, Deutscher Liederkranz și Reuniunea săsească Männergesangverein.

---

[1] *Gazeta Transilvaniei, 154*, 12/25 iulie 1900, p. 3. cf: Zamfir, C. *Op. cit.*, p. 100.

Reuniunea concertează în iulie 1904 la Sinaia, la Castelul Peleș, cu ocazia comemorării a patru secole de la nașterea lui Ștefan cel Mare, interpretînd *Balada* lui Dima. Ziarul *Kronstädter Zeitung* (nr. 158 din 1904) remarcă ... „aproape niciciînd nu am avut ocazia de a asculta de la o reuniune din localitate un program elaborat cu atîta finețe“ ... Corul număra 60 membri în vara anului 1904, dar în lunile viitoare scade; o anume pasivitate din partea

Compozitorul George Dima

unor coriști începe să creeze probleme lui Dima, căruia nu-i scăzuse deloc entuziasmul și puterea de lucru. Prezența, în 1905, a coralei „Carmen“ la Brașov a favorizat schimburi de idei, impresionînd plăcut calitatea programului prezentat.

Un concert reușit a fost la 6/20 septembrie 1906, cu ocazia serbării ASTRA ținute la Brașov. Eforturile de reactivare a tuturor forțelor corale s-a soldat cu un cor de aproape 80 de membri la care s-a adăugat orchestra, cu cei 28 de instrumentiști. S-au cîntat: Mureșianu — *Trecui valea*, Musicescu — *Stăncuța*, *Nevasta care iubește*, Popovici-Bayreuth — *Cireșele*, C. Grammann — *Vrăjitoarea*, pentru soliști, cor, orchestră, Dima — *Mama lui Stefan cel Mare*,

Brahms — *Cîntecul Soartei*, Dima — *Hora*. Au asistat personalități ale culturii românești, nu numai din Transilvania: G. Pop din Băsești, Octavian Goga, N. Iorga, A. Bîrseanu.

La invitația Comitetului Expoziției generale Române, corul întreprinde un turneu la București, oferind, cu concursul Orchestrei M.I.P. dirijate de Dima, două concerte, unul la Teatrul Național, altul la Ateneul Român cu un program în care figurau compoziții de Dima, Kiriac, Musicescu, Mureșianu, T. Popovici, Brahms, Grammann. De notat că la Ateneu a venit să-i asculte T. Maiorescu, G. Coșbuc, N. Iorga care, într-un elogios articol, *Cîntăreții brașoveni*[1], scria: „Iarăși un cor de dincolo", unul din „corurile mîndre, învățate și mari . . .". Arătînd ce e nobil în activitatea Reuniunilor din Brașov și Sibiu, Iorga relevă acel . . . „suflet românesc pe care în înfățișarea lui de frumusețe îl aclamăm de cîte ori el se apropie de noi prin credincioșii lui păstrători din alte ținuturi". Succesul corului și personal, al lui Dima, „un *allegro vivace* care e numai mișcare și inimă" . . . a fost imens.

Reuniunea, înfruntînd numeroase piedici de natură subiectivă, își continuă seria concertelor, chiar dacă mai rare și fără prea multe noutăți (excepție *Prima noapte vrăjită* de Mendelssohn, în 1907). *Gazeta Transilvaniei* (nr. 126 din anul 1907) arată că „Reuniunea este o instituție culturală românească, în jurul căreia ar trebui să se grupeze tot ce are Brașovul mai bun și mai distins, pentru a cultiva în măsură tot mai restrînsă neîntrecuta noastră muzică națională și, în genere, arta cîntării." Era de fapt un apel deghizat pentru ca să nu se destrame ceea ce strălucise cu intensitate. Dima vizitează Viena unde audiază repetițiile *Liturghiei* sale pe care o preluase în repertoriul Capela română.

La împlinirea unui sfert de veac de la dispariția lui C. Porumbescu, Reuniunea e prezentă cu un concert, cu un pronunțat caracter funebru, prin mulțimea pieselor rituale. S-a deschis cu un *Imn funebru* și s-a închinat cu *Serenada* și *Trei culori* de C. Porumbescu. Mai figurau în program: A. Bena, cu *Sfînt e Domnul Savaot* și *Agnus Dei* și, desigur, Dima, cu cîntece funebre *Ce e viața noastră*, *Cu adevărat deșertăciune sînt toate* și corul laic *La mijloc de codru des*.

Între 1908, toamna, și 1911, octombrie, Reuniunea trece printr-o zonă de inactivitate, datorită neparticipării coriștilor la repetiții. Dima își dă demisia și, cu toate apelurile, inclusiv ale presei, situația nu se schimbă.

M. Dima și G. Dima concertează în diverse localități în perioada inactivității Reuniunii. Dirijorul G. Dima, secondat de N. Oancea, se consolează cu corul mic al bisericii Sf. Niculae, cu care participă la diferite manifestări în acești ani, salvînd adeseori reputația muzicienilor români. Mai mult, corul bisericii întreprinde un turneu la Sibiu, Săliște, Făgăraș, în 1909, iar în 1910, la Reghin.

Reactivarea corului Reuniunii de cîntări din Brașov va dura pînă în 1914. Președinte era acum Al. Bogdan care impulsionează cu energia sa coriștii, cerîndu-le punctualitate, disciplină. Dima rămîne dirijor și repetă asiduu, reușind ca la 8 februarie 1912 să reapară în public, alături de soliștii D. Popo-

[1] *Neamul românesc*, 2 noiembrie 1906.

vici, L. Popovici, şi G. Folescu. Concertul a fost o... „izbîndă a cîntecului românesc", cum scria *Gazeta Transilvaniei* (nr. 33 din 1912)[1]. La 2/15 mai 1902, corul, împreună cu Cappela orăşenească, cu solista Veturia Triteanu şi G. Folescu a prezentat *Înşiră-te mărgărite* de L. Domide, lucrare premiată la concursul de creaţie lansat de Fondul de teatru român. Arta lui Dima, a soliştilor G. Folescu şi V. Triteanu erau bine apreciate căci... „ne-am înălţat sufletele şi ne-am gîdilit orgoliul naţional, căci reprezentanţii jurnalelor străine cît şi profesorii străini Lassel, Honigberger, Krause etc. au avut cuvinte elogioase pentru aceşti în adevăr rari artişti."[2] Ziarele germane şi maghiare braşovene remarcau că G. Dima a reuşit să imprime respect pentru concert, publicul asculta cu evlavie muzica, făcîndu-l să nu mai ciocnească pahare şi să discute în Sala Reduta, cum se întîmpla la concertele altor Reuniuni.[3]

De fapt, *Înşiră-te mărgărite* i-a întărit convingerea lui Dima că poate merge ma ideparte, că dispune de forţe pentru a prezenta şi lucrări mai grele avînd „cel mai bun cor din Braşov". Într-adevăr, în februarie 1913, Dima şi Reuniunea română, beneficiind de concursul lui Folescu, M. Dima, H. Nemeşiu şi V. Popovici, prezintă întregul oratoriu *Paulus* de Mendelssohn, un vechi vis al dirijorului, iar în 3, 5, 7 iunie acelaşi an, abordează, un gest temerar, *Cavalleria rusticana* de Mascagni şi *La şezătoare* de Brediceanu. Dirija G. Dima, iar regia au semnat-o H. Buhlhardt şi Aurel Bănuţiu. Au cîntat: V. Triteanu, G. Folescu, St. Mărcuş, M. Moga, M. Dima, E. Jiga, M. Popescu, Remul Ardeleanu... Era astfel realizată o mai veche aspiraţie a românilor braşoveni de a asculta şi de a interpreta creaţii de operă. Corul Reuniunii „... ne-a surprins — se citea în *Gazeta Transilvaniei* (nr. 123 din 1913, p. 3) de astă dată prin siguranţa păşirii sale pe scenă şi prin preciziunea şi frumuseţea executării cîntărilor..." Meritele principale reveneau însă lui Dima care... „prin voinţa sa de fier şi prin înaltele sale calităţi muzicale a ştiut să realizeze, să conducă această nouă şi strălucită manifestare artistică muzicală a Reuniunii...". De remarcat că la pregătirea spectacolului şi-au dat preţuită contribuţie şi P. Richter şi R. Lassel. Exemplul lui Dima îl va prelua Kiriac, care, după cum am văzut, a imitat performanţa sibienilor şi braşovenilor cu corala „Carmen", preluînd pînă şi aceeaşi distribuţie.[4]

Două memorabile concerte susţine Reuniunea în 1914. La primul îşi aduc contribuţia cîntăreţii Lucia Cosma, Ana Heraru şi G. Folescu, îndrăgit la Braşov, la realizarea *Crăiesei Zînelor* de Gade. Al doilea concert, 14 mai 1914, avea să fie şi ultimul al Reuniunii şi al lui Dima la Braşov, deoarece izbucnirea războiului atinge şi acest parametru. Iată programul concertului: Dima — *Somnoroase păsărele*, Otescu — *Foi de toamnă*, Grieg — *Cîntecul lui Solvejg*, solistă L. Cosma, Dima — *Groza*, Dima — *Cîntecul păstorului*, solistă M. Dima. Aceste lieduri erau de fapt o pregătire a pietrei de încercare — *Stabat Mater* de Rossini, la care participă cîntăreţii de mai sus şi D. Mihăilescu, se-

[1] Zamfir, C. *Op. cit.*, p, 114—116.
[2] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 98/1912, p. 3.
[3] Idem, ibidem.
[4] Scrisoarea lui D. G. Kiriac către T. Brediceanu din 8/21 octombrie 1913. *Pagini de corespondenţă*, *Op cit.*, p. 118—119.

cundați de orchestra Filarmonică. „Toți văd în concertele Reuniunii noastre ramura păcii, a înțelegerii marilor noastre interese culturale și naționale și, în consecință, se grăbesc să fie de față, împinși parcă de un simbol tainic înviorător și curat ca apa cristalină a izvorului de munte."[1]

Abia în 1927 Reuniunea se va remonta, reluînd o frumoasă tradiție. Incontestabil, în viața artistică românească, Reuniunea din Brașov, condusă cu măiestrie de G. Dima, a constituit un factor dinamizator, un model și o pledoarie pentru talent, pricepere și dăruire, în virtutea slujirii cîntecului românesc, mesager al năzuințelor de libertate și fericire.

Reuniunile și societățile germane de muzică din Brașov au fost active, organizînd numeroase manifestări muzicale de calitate. „Kronstädter Männergesangvereines", ce data din anul 1859, avîndu-l în frunte, din 1902 pînă în 1918, pe Rudolf Lassel, a avut ca scop cultivarea creației camerale, corale și a reprezentațiilor lirice. În 1907, interpretează *Recviemul german* de Brahms, iar în 1912, *Elias* de Mendelssohn, sub conducerea lui P. Richter[2]. Cvartetul *Paulus* din Brașov de asemenea oferea concerte. Și concertele corale, serile de muzică de cameră aveau o frecvență ce împlinea peisajul muzicii în Brașov. R. Lassel trebuie considerat ca un animator energic, priceput și zelos, înzestrat cu un fin simț muzical, dublat de o tehnică profesională ireproșabilă. Din 1919, trei ani, dirijorii coralei au fost Emil Honigberger și Hans Hitsch. În fruntea corului „Kronstädter-Liederkranz", fondat în 1885, era, în 1898, Michel Schunn, care îi urmează lui Leopold Frank și Fritz Reimesch. Dirijorul secund era Iulius Zeidner. Corul participă la festivalul de la Breslau din 1907, obținînd un mare succes.

Serbările ocazionale, mai mult sau mai puțin festive ale orașului, erau marcate de concerte în care piesele corale alternau cu piesele soliste vocale și instrumentale.[3] Mai notăm și *Barthòlomeer Männerchor* precum și Magyar Daarda.

REUNIUNEA ROMÂNĂ DIN SIBIU

Reuniunea română de muzică din Sibiu, aflată în 1898 într-al douăzecilea an de existență, desfășura, sub atenta conducere a lui Dima, o muncă zeloasă cu scopul de a cultiva muzica, atît clasică, cît și modernă, nu în ultimul rînd, românească. Programele cuprindeau mai multe compoziții semnate de Dima, laice și religioase. Preponderența creației dirijorului poate fi explicată și prin absența unor compoziții românești, nu că n-ar fi fost scrise, dar nu le avea la îndemînă. Pentru a remedia această stare de lucruri, pentru a înscrie în repertoriu mai multe compoziții de diverși autori români, la finele anului 1898 se lansează o amplă corespondență cu I. Mureșianu, pentru a le furniza partitura *Mănăstirea Argeșului* și cu T. Cerne, pentru a le trimite cantata *Esther*. În scrisori se preconiza: „între scopurile principale ale Reuniunii noas-

[1] *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, LXII, 95, 2 mai 1914, p. 3.
[2] *Festschift des Kronstädter Männergesangvereines*, Bonn, 1934.
[3] *Fünfzig Jahre Kronstädter Deutscher Liderkranz*, 1885—1935, Brașov, 1935.

tre de muzică este și cultivarea muzicii românești și sprijinirea compozitorilor români prin reproducerea producțiilor lor"...[1].

Programele concertelor erau foarte bogate și variate. Răsunau uverturi, exemplu *Wilhelm Tell* de Rossini, creații vocal-simfonice *Solia primăverii* de Gade, *Missa în do major, op. 86* de Beethoven, coruri și lieduri. Instrumentiștii erau invitați să-și arate iscusința: W. Franz, I. Czerny, Olivia Bardosiu, Olivia Schnell și, desigur, Capela regimentului de infanterie nr. 31 din Sibiu. Să amintim însă și soliștii reuniunii: L. Simionescu, Delia Olariu, I. Stroia, N. Oancea. *România Muzicală*[2] reproducea un articol pe marginea unui concert, apărut în *Siebelberger Tageblat* (10 martie 1899, nr. 7671), pentru că... „este de mult, foarte de mult de cînd criticii germani, care au o cultură muzicală solidă și rafinată, se exprimă în asemeni termeni elogioși asupra rezultatelor produse de Reuniunea de cîntări românești, relativ tînără și încă la frații noștri din Transilvania, cari sînt lipsiți de școli de muzică. Onoare lor!" Articolul din ziarul german scria: „În general, melodia dulce a poporului (românesc) transpusă în gura corului dirijat de Dl. Dima trebuie să deștepte totdeauna și oriunde însuflețirea auditoriului..." Despărțirea de Dima, acela care a făcut din Reuniune „mîndria noastră a românilor... pe terenul artei muzicale"[3], nu a fost ușoară, mai ales că nu se știa ce se va întîmpla sub noul director muzical ales în persoana lui Timoteiu Popovici (20 august 1870—11 iulie 1950), muzician format sub oblăduirea lui Antonio Sequens și Gavriil Musicescu, care debutează în fruntea Reuniunii la 28 aprilie 1900 cu un program bine gîndit: Musicescu — *Concert, op. 15*, F. Gerusheine — *Eu sînt o salamandră*, Dima — *Copilă tinerică*, Verdi — *Cor din „Othello"*, T. Popovici — *Primăvara* și Mureșianu — balada *Brumărelul*, solistă L. Simionescu și Dr. Stroia, la pian, Olivia Bardosiu. Cronicarul *Telegrafului Român* (1 mai 1990) subliniază reușita concertului, T. Popovici dovedindu-se un înzestrat dirijor. Totuși, acesta nu rămîne la cîrma Reuniunii, fiind preferat Hermann Kirchner, un muzician reputat, care compusese piese cu iz folcloric românesc. El reușește să mențină nivelul artistic ridicat al producțiunilor care totuși, nu mai aveau strălucirea de altă dată. Apoi, muzica românească nu mai deține aceeași pondere, bunăoară, în primul concert, din 2 ianuarie 1901, au răsunat doar trei piese de Dima: corurile *Fîntîna cu trei izvoare*, *Două inimi nu-mi dau pace* și liedul *Ciobănașul*, interpretat de Dr. Storia; una de Kirchner, *Cînd înfloresc trandafirii în codru* (lied). În concertul din 23 mai 1901, acompaniat de orchestra orașului, s-a prezentat *Preludiu* la actul II din drama muzicală *Stephania* de H. Kirchner, *Recitativ și aria* din „opera populară română" *Marioara* de același compozitor, solistă Eugenia Moga; *Hora* de Dima, *Crăiasa zînelor* de Gade și corul *Nänie* de Brahms. Piesa orchestrală din *Stephania* a fost pregătită de capelă datorită lui I. Schaefer. Ziarul *Tageblat* (nr. 8 340, 1901) laudă Reuniunea, manifestările ei bogate și tradițiile sale artistice; de

[1] Scrisoare adresată de M. Voileanu către I. Mureșianu la 4 decembrie 1898 în: Voileanu, Mateiu *25 de ani din viața Reuniunii române de muzică din Sibiu*, Sibiu 1905, p. 174. Datele despre Reuniunea din Sibiu, pînă în 1905, le datorăm acestei lucrări.

[2] Vagrid. *De Peste Carpați*. În: *România Muzicală*, X, 7, București, 1 aprilie 1899, p. 55—56.

[3] *Telegraful Român*, 64, 1898.

asemenea, pe Kirchner și compozițiile lui, *Recitativul și doina* din *Mărioara*, deoarece au... „sunat foarte frumos, poporal și românesc". Totuși, cronicarul *Telegrafului Român* (nr. 55, 1901, pag. 225) este mai reținut, deoarece... „Dl Kirchner, de origine din Germania Nordică și abia de cîțiva ani stabilit în Ardeal, n-a avut destul timp și ocazie a studia caracterul muzicii românești și în special doina românului. Astfel trebuie să ne explicăm de ce nu am putut auzi la acest punct din programul concertului ceea ce am fi așteptat să auzim. Ceea ce am remarcat cu plăcere sînt unele motive de doină aplicate (n.n.) ici colea în partea orchestrală a compoziției."[1]

Un amplu program a susținut Reuniunea la 22 septembrie 1901, cu ocazia adunării Asociațiunii pentru literatură română și cultura poporului român ținută la Sibiu. S-a cîntat de către un cor de 68 de persoane *Brumărelul* de I. Mureșianu, soliști L. Simionescu și Dr. Storia, corurile lui Dima: *Floarea-n cîmp vestejește*, *Fîntîna cu trei izvoare*, cîntecul lui Kirchner *Solomoane căpitane*, *Floricică de pe rît*, *Foaie verde de bujor*, solistă Maria Crișan, și corul lui N. Popovici, *Hora Dobrogeană*. În anul 1902, Reuniunea a susținut două concerte axate pe repertoriul acreditat, creațiile lui Schumann, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Verdi, A. Rubinstein alternau cu creațiile lui Dima și Kirchner, care prezintă publicului și *Hora* din opera *Marioara* (concertul din 13 iunie 1902). *Tribuna* (nr. 245, 1901), observă... „o redeșteptarea a Reuniunii deoarece... maiestra executare a încheiat în noi convingerea că conducerea corului este în mîini sigure și că stăpîn făcîndu-se pe limba română, D. Kirchner are să fie demnul continuator a lui G. Dima".

Programele concertelor erau destul de vii, bogate. Pe lîngă compoziții germane apar Ceiakovski, A. Thomas. Concertul din 23 mai 1902, include în interpretarea solistei Eliza Heidenberg o *Fantezie națională* pentru vioară și pian de D. Dinicu. Kirchner apare mereu cu compoziții în stil românesc ca, de pildă, *Doina populară*, *Sub crengi de sol*, ca și compozitori români profesioniști: Scheletti, Augustin Bena. Dirijorul H. Kirchner a inclus în repertoriu numere celebre din opere, cîntate de soliști transilvăneni: Veturia Triteanu, Maria Crișan, Teresia Drescher, Delia Olariu, Octavian Mureșian, Ana Dumitra, Valeria Beu, Eugenia Moga, cu concursul orchestrei orășenești și al orchestrei militare a Regimentului nr. 2 de infanterie Sibiu care era binevenit. În concertul din decembrie 1903, această din urmă formație a susținut *Uvertura operei „Rienzi"* de Wagner.

În pofida eforturilor și bunelor intenții depuse de H. Kirchner, în sînul Reuniunii se instala un spirit de apatie, de „lîncezeală", care nu-i scapă lui C. M. Cordoneanu, intervenind și cerînd... „o însuflețire mai accentuată din partea Reuniunii române..."[2] El amintește laurii cuceriți de membrii Reuniunii la București în 1895 cu Dima în frunte și îi îndeamnă să... „se pună pe lucru..." De fapt, criticul bucureștean se face ecoul opiniilor publicului sibian ce era nemulțumit față de ponderea neprecumpănitoare a pieselor româ-

[1] Conform lucrării: Tipuriță, Maria. *Viața muzicală la Sibiu în primele decenii ale secolului XX* (1900—1940). Exemplar dactilografiat, 1979, pag. 26. Această sursă ne-a oferit numeroase informații despre *Reuniunea* Sibiană.

[2] Cordoneanu, C. M. *De peste Carpați* În: *România Muzicală*, XIV, 17—18, București, 15 octombrie — 1 noiembrie 1903, p. 137.

nești din concertele Reuniunii române. „Studiul muzicii clasice — se putea citi în *Telegraful Român* (nr. 135 pe anul 1903, p. 549) — să nu se ignoreze în Reuniunea română pentru că acesta e mijlocul adevărat prin care vom ajunge să ne ridicăm muzica noastră la nivelul pretențiilor de azi. Scopul însă să fie în prima linie deșteptarea gustului pentru motivul național și ținerea la curent a membrilor cu tot ce s-a scris pînă acum bine românește. Pentru că precum o societate literară română are misiunea de a cultiva limba și literatura românească, așa și Reuniunea română de cîntări să urmeze scopul cultivării muzicii românești"[1].

La 7 iunie 1904 s-a cîntat *Magnificat* de Bach, cu soliștii Eugenia Moga, Delia Olariu, I. Enescu (tenor), Octavian Mureșianu, precum și *Scumpă, dragă copiliță* de Dima, *Dorul meu* de I. Mureșianu, *Morarul* de Kiriac. Lucia Cosma a abordat în acest concert *Cîntecul lui Solvejg* de Grieg și *Rugăciunea Elisabetei* din *Tannhäuser* de Wagner.

Un reproș pentru insuficienta atenție acordată repertoriului românesc îl formulează și Octavian Goga (*Telegraful Român*, nr. 26, 1905, p. 107) în cronica la concertul din 22 martie 1905 în care s-au înfățișat publicului, între altele: *Rugăciunea Românului* de N. Humpel, corurile *Jalea orfanului, Plecarea magilor* de G. D. Kiriac, improvizația *Adio la Carpați* pentru pian de Iuliu Schaefer; cîntecele: *În străinătate, Trandafiri de cîmp, Noaptea* de Kirchner; corurile: *Floarea-n cîmp cînd vestejește, Hora Dobrogeană* de N. Popovici. Scriitorul notează: „Concertul mi-a satisfăcut pe deplin așteptările mele din punct de vedere artistic, nu o pot spune aceasta despre așteptările mele din punct de vedere național românesc. Cînd va veni oare vremea ca să putem da și noi un concert ale cărui puncte să fie fără deosebire românești după provenința lor? . . . Sînt frumoase nu-i vorbă cîntările străine, . . . dar oare să nu fim noi românii în stare a ne adăpa în izvoarele noastre curate și sănătoase?"[2]

La 8 iunie 1905 s-a organizat jubileul de un sfert de veac al Reuniunii, prilej cu care H.Kirchner a condus un concert cu program îndelung aplaudat, cuprinzînd creațiile lui Dima, Kiriac, Mureșianu, T. Popovici, Humpel, Kirchner, Bena, N. Popovici, făcîndu-și un titlu de glorie în a pune în repetiții și, finalmente a juca opereta lui T. Flondor *Moș Ciocîrlan*, cu care avea să întreprindă un turneu la București, în septembrie 1906, iar apoi la Craiova. Dar despre preocupările lirice, la capitolul respectiv.

Inaugurarea catedralei ortodoxe din Sibiu, 14 mai 1906, prilejuiește Reuniunii abordarea unui program de piese adecvate semnate de Dima, Musicescu, Kirchner (*Corul Ielelor* din cantanta *În Carpați*). Corul Reuniunii numără 150 de membri, iar Veturia Triteanu, Lucia Cosma, Valeria Beu, A. Medrea, N. Demian, Elena Cunțan, Isaia Popa aureolau cu vocile lor piesele incluse în program. La 19 octombrie 1906, H. Kirchner dirijează ultimul său concert la Reuniunea română din Sibiu, deoarece acceptase postul de dirijor al Societății corale „Liedertafel" din București. T. Brediceanu îl regretă deoarece . . . a dovedit „că este nu numai un harnic pedagog, ci cu multă dragoste pentru dezvoltarea noastră muzicală, a căutat să contribuie la sporirea repertoriului Reuniunii prin o seamă de compoziții alese, unele scrise chiar în stil și după

[1] Cf. Tipuriță, M. *Op. cit.*, p. 32.
[2] Cf. Tipuriță, Maria. *Op. cit.*, p. 38.

motive românești." E cert că, în ultima fază, Kirchner a reușit să consolideze formația și să-i mărească potențialul artistic. Și în concertul de adio a prezentat piese ca: *Morarul* de Kiriac, *Patrie străbună* de Bena, dar și propriile sale compoziții — *Rugăminteа*, *Dîmbovița* (lieduri) și corul *Vîntul*, considerat de T. Brediceanu . . . „prima sîrbă pentru cor."

Augustin Bena (n. 29. X. 1880—10.I. 1962) preia conducerea artistică a Reuniunii române într-o perioadă de certe dispersări, recomandîndu-se prin talent și dorință de afirmare. Studiase muzica cu Max Krause la Brașov, H. Kirchner la Sibiu și urmase cursuri de perfecționare la Berlin și București, unde frecventase un an clasa lui A. Castaldi. Cunoștințele dobîndite i-au permis să ocupe posturi didactice și, apoi, pe acela de dirijor al Reuniunii. Momentul preluării acestei funcții, aureolate de Dima, era dramatic, deoarece își făcuseră loc numeroase disensiuni și asperități între coriști, ceea ce avea repercusiuni asupra climatului de muncă. Bena trebuia să reinstaureze armonia și încrederea în cadrul colectivului. Va reuși oare? Greu de crezut. Cu perseverență și răbdare însă A. Bena readuse Reuniunea în albia ei, propunîndu-și o mai mare atenție față de creația românească. Concertul inaugural, din 16 mai 1907, demonstrează o orientare repertorială românească vehiculată acut în ultima vreme, dar nici ea nu va stăvili fenomenele de eroziune care continuă să se manifeste lent, dar imperturbabil. Reuniunea nu mai avea suflul, entuziasmul, și nici coeziunea de altădată. Programul concertului de debut al lui Bena cuprindea corurile: Dima — *Leagăn verde*, *Hei, leliță;* I. Mureșianu — *Dorul meu*, *Neică, neiculiță;* Porumbescu — *Serenada*, Gevaert — *Nöel* și Bena — *Irmos*, *La fîntînă* și piese vocale cu acompaniament de pian (cu concursul Mariei Brote); Kirchner — *Leleo, mor*, *Nu întîrzia în pădure;* Brediceanu — *Ce te legeni codrule*, *Doina;* Bizet — *Aria toreadorului din „Carmen"*, soliști Constantin Rădulescu, Veturia Triteanu, O. Popa, Costea Strulea. Succesul concertului a fost deplin, acurateța și finețea artistică cîștigînd auditoriul. În al doilea concert, 20 iunie 1907, A. Bena introduce o noutate, partea secundă a programului este *Simfonia nr. 39 în mi bemol major* de Mozart. În prima parte, reluări din repertoriul mai vechi, corurile *Suspinul*, *Ave Maria* de Bena, pentru voce și orchestră (solistă V. Triteanu), *Viața țiganilor* de Schumann, corul mixt *Bujorel* de H. v. Herzogenberg. Concertul, conform *Telegrafului Român* (nr. 62/1907) a avut iarăși o ținută înaltă.[1] Următorul concert, 6 februarie 1908, o mare performanță, a fost alcătuit numai din creații românești de factură variată: Musicescu — *Concertul nr. 1;* Vidu — *Nu-mi place, îmi place;* Schaffer — *Fantezie românească pentru pian;* Dima — *De ce-mi vii;* N. Popovici — *Hora Dobrogeană;* Dima — *Pe cînd soarele de vară*, *Fîntîna cu trei izvoare;* Bena — *Serenada*, *Luminiță*, *Badea meu;* Mureșianu — *Brumărelul*, solistă V. Triteanu și G. Noarea. A. Bena realizează o sudură perfectă a vocilor, ceea ce permite relevarea unor nuanțate interpretări.

Reuniunea a comemorat în iunie 1908 împlinirea a unui pătrar de veac de la dispariția prematură a lui T. Popovici; s-a cîntat: *Uvertura națională*

[1] Merișescu, Gheorghe. *Muzicieni ardeleni*, București, 1975, Edit. muzicală, p. 112—130.

de A. Bena, *Imn* de Porumbescu; *Suspine* de Bena şi *Hora* de Dima. Seara s-au reprezentat *Crai nou* de Porumbescu şi *La şezătoare* de T. Brediceanu.

Un ultim concert va mai pregăti A. Bena şi-l va prezenta la 9 mai 1909, avînd în program creaţii de Dima, Haydn, Mendelssohn, Bena, după care, din motive neelucidate de către noi, părăseşte Sibiul optînd pentru Bistriţa, probabil în urma unor neînţelegeri, greutăţi care ar putea explica de ce Reuniunea nu reuşeşte să mai susţină un concert decît după 11 luni... Este clar că A. Bena, mai ales în prima parte, a obţinut frumoase rezultate. La cîrma acestei Reuniuni, pentru scurt timp, este adus Liviu Tempea care debutează ca dirijor şi pianist la Sibiu în seara de 13 octombrie 1909, cucerind aplauzele publicului. S-au ascultat lucrări de Huber — *Înşiră-te mărgărite* pe versuri de V. Alecsandri, Dima — *Vino-n codru* pe versuri de Eminescu, Wagner — duet din *Olandezul zburător*, solişti V. Triteanu şi O. Mureşianu, D. Popovici-Bayreuth — corul *Cireşile* şi L. Tempea — *Rugăciunea*. O natură tehnică pianistică a evidenţiat-o. L. Tempea în *Serile Vienei* de Schubert-Liszt şi în *Variaţiuni româneşti* de Scarlatescu. Al doilea, şi ultimul concert condus de L. Tempea aici a fost cel din 1 martie 1910, alcătuit integral din creaţii ale compozitorilor F. Thierat, M. Meyer, N. Gade, acesta din urmă cu *Crăiasa ielelor*, solişti V. Triteanu, I. Crişan şi O. Mureşianu. Retragerea lui L. Tempea de la conducerea Reuniunii poate fi pusă, între altele, pe lipsa de entuziasm a membrilor care nu onorau repetiţiile, ceea ce îngreunează mult pasiunea celor care doreau menţinerea stindardului artistic. În aceste condiţii este de înţeles de ce concertul din 25 februarie 1911 însemna un reviriment, fiind pregătit de noul dirijor, Anton Nowak, căruia T. Brediceanu, într-o cronică[1], îi datorează recunoştinţă pentru... „adunarea rîndurilor noastre dezolate, pentru întărirea Reuniunii."

Un vînt regenerator începe cînd se decide Anton Nowak, profesor de muzică la Sibiu, să accepte funcţia de director muzical. El reorganizează corul şi reia şirul concertelor, în care, după cum se instaurase în ultimii ani, corul cedează tot mai mult teren numerelor soliste ale unor tineri interpreţi români, atît cîntăreţi, cît şi instrumentişti. Rezultatele au renăscut speranţele dar pentru scurt timp, deoarece, acum, războiul a făcut ca Reuniunea să tacă complet o perioadă, aşteptînd vremurile noi. Şi totuşi, lucrurile nu mergeau strălucit la Reuniunea Română, devreme ce, an de an aproape, se schimbă dirijori deoarece nu găsesc solicitudine. Manifestările publice se răresc, cam una pe an. În 1912, dirijor e Artur Stubbe care reuşeşte închegarea unui concert la 24 mai, coral şi vocal-instrumental. V. Triteanu interpretează două cîntece de T. Brediceanu. Se produce ca pianistă Ana Voileanu. Artur Stubbe apare şi ca autor al corurilor *Nu-i fir de iarbă*, *Fluture şi trandafir*. În 1913, dirijor a fost H. Heinrich de la Troppau, care realizează un adevărat eveniment, prezentînd cu artiştii Reuniunii un spectacol liric alcătuit din *Cavalleria rusticana* şi *Secretul Suzanei*.

La 17 mai 1914 Reuniunea, dirijată de R. Walner, interpretează, cu prilejul aniversării centenarului naşterii lui Verdi, *Requiemul*, solişti fiind: V. Triteanu, L. Dörschlag-Gaertner, I. Rădulescu şi I. Crişan. Era o demonstrare a

[1] Brediceanu, Tiberiu. *Concertul Reuniunii Române de Muzică*. În: *Luceafărul*, X, 6, Sibiu, martie 6, 1911, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

diapazonului interpretativ de care dispunea această asociație muzicală românească. Războiul a paralizat activitatea Reuniunii care-și reia activitatea în Transilvania Unită, la 3 februarie 1919, datorită zelului noului dirijor Ionel Crișan, într-un concert vocal-instrumental, în cadrul căruia dr. I. Crețu a executat la vioară *Concertul în re minor* de Tartini. Se remarca menținerea obiceiurilor bune de altădată, repetițiile desfășurîndu-se bisăptămînal. La una din repetiții a venit și George Dima, muzicianul de numele căruia se leagă perioada cea mai luminoasă a Reuniunii. G. Dima a dirijat un concert, la 15 mai 1919, cu compozițiile sale în exclusivitate.

În 1920, la 27 mai, are loc un concert în care se produce corul Reuniunii, solistă Letiția Anușca, Ionel Crișan și fanfara militară condusă de Donak. S-a interpretat, între altele, balada *Mama lui Ștefan cel Mare* de George Dima.

Sibiul avea o puternică bază muzicală datorită numeroaselor coruri, germane și românești, care propagau în mod susținut muzica, stabilind raporturi de colaborare și o efervescentă emulație. Dintre formațiile din Sibiu mai amintim Corul meseriașilor români dirijat de C. Pora, care e cunoscut și sub denumirea de Corul Sodalilor, constituit încă din 30 aprilie 1867. Lui Dimitrie Cunțan îi revine meritul organizării acestui cor bărbătesc care, în 1899, susține o serbare muzicală și teatrală. După cum informează *România Muzicală* (X, 2, 1889, 1 februarie, p. 17), învățătorul Candid Popa era dirijorul ansamblului în 1900, care apărea odată sau de mai multe ori pe an în public, orientîndu-și repertoriul spre creația națională. Astfel, în concertul din iunie 1900, s-a executat: Porumbescu — *Cîntec de primăvară*, Dima — *Ce faci, Ioano, Nu-i dreptate.* În aprilie 1901: Rumpel — *Rugăciune*, Vorobchievici — *Din depărtare*, Dima — *Scumpă dragă copiliță*, T. Popovici — *M-aș mărita*, Ventura — *Hora Plevnei.*[1] Soliștii sibieni își dădeau concursul în manifestările artistice ale meseriașilor, realizîndu-se atractive concerte vocal-simfonice. Spre exemplu, cîntărețele Elena Cunțan, Eugenia Simionescu și pianista Olivia Bardossy au colaborat la concertul din 23 februarie 1902, ultima interpretînd piesele: *Cimpoiul* și *Olteanca* de I. Mureșianu. Se întîlnesc și concerte alcătuite numai din piese românești ca, bunăoară, la 25 februarie 1905: T. Popovici — *Strugurel bătut de piatră*, Bena — *La fîntînă sub răzor*, Porumbescu — *O rază lină* (duet), *Marșul cîntăreților*, Musicescu — *Ileana.* Interesante au fost manifestările Corului și din anii următori, incluzînd piese foarte diverse, într-o cuprindere poate chiar mai largă ca nume decît cea întîlnită anterior, în programele Reuniunii. La 29 septembrie 1907 s-a aniversat, printr-un concert festiv, patru decenii de activitate, avînd în program piese de Dima, Vidu, T. Popovici, I. Vorobchievici, I. Crișan, I. Madein. În mod cert, concertele Coralei Sodalilor au avut un rol propagator al muzicii de calitate, legată de aspirațiile și preocupările maselor largi.

A. Bena urmează lui C. Popa la conducerea corului, însă numai pentru un an, prezentînd două concerte, la 17 aprilie și 26 iunie 1909. La al doilea colaborează și orchestra orașului, într-un program variat:[2] *Hora Dobrogeană* de N. Popovici, orchestrată de Kirchner, cîntecul *Suspine* de Bena, balada *Bru-*

[1] *Telegraful Român* nr. 37, 1901, p. 953, și nr. 40, 1901, p. 166, cf. Tipuriță, M. *Op. cit.*, p. 75—76.

[2] Tipuriță, M. *Op. cit.*, p. 80—81.

mărelul de I. Mureşianu, corurile *Morarul* de Kiriac, *Pe deal* de Bena. În partea a doua, sceneta comică *Cisla* de Porumbescu, iar în încheiere, *Uvertura naţională* de A. Bena. La cîrma Reuniunii meseriaşilor mai întîlnim în 1910 pe T. Popovici, în 1913, pe Ion Ignaton care realizează o manifestare, la 17 mai, în care-şi dă concursul Corul Seminarului. Programul a fost bine alcătuit: *Jalea orfanului* de Kiriac, *Doina* de T. Popovici, *Răsunetul văilor* de A. Popovici, *Răsunetul Ardealului* de Vidu, *Cîte flori* de Mateiu, *Badea meu, Foaie verde lămîiţă* şi *Pentru mîndra* de Bena, *Domnitorii români* de A. Popovici, cu solo tenor, *Vivandiera* de Dima şi *Dorul înstrăinatului* de T. Popovici.[1]

Un nou nume pe lista dirijorilor Reuniunii meseriaşilor îl găsim în 1919 — Ion Stancu — care reîncropeşte activitatea după întreruperea cauzată de evenimentele politice ale acelor ani. Concertul din aprilie 1919 a fost alcătuit din piese corale în exclusivitate, de mare succes bucurîndu-se *Răsunetul din Crişana* de Vidu.

Puternica şi vechea Reuniune sibiană germană „Hermannstädter Musikvereins", datînd din 1839[2] se afla, între 1881—1923, sub conducerea muzicală a lui Jan Leopold Bella, slovac, compozitor şi organist, care a contribuit la dinamizarea vieţii muzicale sibiene într-o foarte mare măsură. El continua o veche pleiadă de muzicieni: Carl Wagner, Rudolf Vogl, Iosef Kirchner, Johann Michaelis, Wilhelm Weis, Leopold König, Gustav Dietrich, Herman Bönnike. Asociaţia avea un cor bărbătesc — „Hermania" şi o orchestră în frunte căreia a fost Wilhelm Weis (1879—1899), J. L. Bella (1899—1907), Alfred Nowak (1908—1927). J. L. Bella a activat aici, între 1887—1906, şi în calitate de dirijor de operă, urmat apoi, între 1907—1914, de A. Nowak. Solliştii care şi-au dat concursul la manifestările Societăţii au fost: Jenny Brenner, Leopold Beer, Conc. Concentino, Luise Gmeiner, A. Voileanu. Asociaţia a prezentat numeroase opere, concerte simfonice, corale şi camerale. Dintre creaţiile simfonice, mai aparte executate în concertele Societăţii din Sibiu, reţinem: Bella J. L., — *Uvertura festivă; Uvertura Transilvania* (1904); Berlioz — *Uvertura „Carnavalul Roman"* (1903), Brahms — *Simfonia I* (1910), Bruch — *Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 2* (1899), Bruckner — *Simfonia I* (1913), Grieg — *Concertul pentru pian şi orchestră* (1900), Liszt — *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1* (1903), Wagner — *Uvertura la „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg"* (1911). S-au abordat şi creaţii de Ceaikovski, R. Strauss, dar repertoriul era predominat de compozitorii Beethoven, Schubert, Haydn, Mozart.

Corala „Hermania" era un alt factor de impulsionare al vieţii muzicale sibiene, deoarece organiza concerte cu regularitate şi, apelînd la vocile feminine ale Asociaţiei „Musikverein", prezenta ample creaţii vocal-simfonice, adeseori şi opere. Dintre manifestările concertante se reţine seara de 16 noiembrie 1901 cînd J. L. Bella a prezentat trei piese proprii de factură vocal-instrumentală: *Cîntec burlac, Paralelele, Kunos Ritt.* Oratoriul *Elias* a fost prezentat la 21 mai 1903; oratoriul *Christos pe muntele măslinilor* de L. von Beethoven a fost executat în aprilie 1909, dirijor Wendel-Hammersted, solişti: Victorine Phleps-

[1] Brediceanu, Tiberiu. *Concertul Reuninii Române de muzică din Sibiu. Luceafărul*, Sibiu, V, 17—18, 15 octombrie, 1906, p. 393.

[2] *Aus den Geschichte den Musikvereins „Hermania"*. 1839—1939, Sibiu, 1939.

Ott și Daniel Schmidt din Mediaș.[1] Piesele compozitorilor transilvăneni: *Marș de sărbătoare* de J. L. Bella și *Lumină de vis deasupra ta* de Rudolf Lassel au răsunat în concertul din 19 ianuarie 1912 al corului bărbătesc. În martie 1913, în concertul Asociației „Hermania" s-au inclus: *Uvertura la opera „Flautul fermecat"* și *Simfonia în do major* de Mozart, lieduri și *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* de Beethoven, solistă Ana Voileanu. Și-a dat concursul Capella orașului, avîndu-l la pupitru pe A. Stubbe.

La Sibiu au concertat și formații corale din alte orașe, cîteva merită relevate deoarece, prin valoarea artistică, s-au bucurat de mare audiență. În octombrie 1903, întreprinde un turneu la Sibiu Reuniunea de cîntări din Sălișteș. S-a cîntat balada *Mama lui Ștefan cel Mare*, *Hora* și *Nu-i dreptate* de Dima, balada *Cînd înfioresc trandafirii-n codru* de Kirchner, *Răsunetul Ardealului* de Vidu. Corala „Carmen" din București a vizitat Sibiul în ziua de 23 august 1905. Erau în sală și compozitorii G. Dima, I. Mureșianu, T. Flondor, T. Popovici care, după concert... „s-au grăbit să felicite în termeni elogioși pe dl. Kiriac pentru frumoasele sale succese."[2]

Corul bisericii *Sf. Niculae* din Brașov a cîntat la Sibiu la 3 mai 1910, fiind dirijat de G. Dima. Iată, așadar, o serie de date care susțin vigoarea mișcării muzicale sibiene, îndeosebi a celei corale.

I. VIDU ȘI REUNIUNEA ROMÂNĂ DIN LUGOJ

Aflat în fruntea Reuniunii române de cîntări și muzică din Lugoj, Ion Vidu a imprimat mișcării culturale un pronunțat caracter național, promovînd cîntecul românesc. Din evenimentele anului 1898 se desprinde turneul din luna mai de la Reșița unde, în fața muncitorilor, au cîntat nenumăratele compoziții ale dirijorului lor: *Răsunet de la Crișana*, *Lugojana*.[3] T. Brediceanu acompania la pian unele piese ale programului. Revista *România Muzicală* cu satisfacție remarcă atenția de care se bucurau piesele românești din partea lugojenilor, dînd ca exemplu: *Luna Mai* de L. Tănăsescu, *Primăvară* de G. Murgu, *Singurică* de I. R. Simionescu.[4] Se înscriu apoi concertele prilejuite de anumite evenimente. Astfel, cîntă în iulie 1899 în onoarea unei formații corale din Budapesta. La Orșova, în august, e prezentă la Reuniunea învățătorilor confesionali ai Caransebeșului, apoi, în continuare, concertează la Turnu Severin, stabilind legături trainice cu corala „Doina" condusă de Șt. Paulian. În martie 1900, împreună cu celelalte ansambluri corale din Lugoj: „Gewerbe

[1] Tipuriță, M. *Op. cit.*, p. 112.

[2] Brediceanu, T. Concertul „Carmen" la Sibiu. În: *Luceafărul*, IV, nr. 19, Budapesta, 1905, p. 372—374.

[3] Cosma, V. *Ion Vidu*, București, 1965, Edit. muzicală, p. 66. Descriind activitatea Reununi lugojene, ne-am slujit, în mare parte, de materialul oferit de această lucrare.

[4] Cordoneanu, C. M. *Reuniunile române din Ardeal*. În: *România Muzicală*, IX, 13, București, 1 iulie 1898, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

Liederkranz" dirijată de W. Schwach, şi „Lugosi Mágyar Dàlàrda", cîntă pentru a se procura suma necesară clădirii Teatrului orăşenesc.

Intreprinzînd călătorii de documentare la Bucureşti, Viena, München, Paris, I. Vidu îşi lărgeşte orizontul cultural şi realizează că şi la Lugoj s-ar putea intensifica pulsul vieţii concertistice, invitînd corurile „Doina", „Carmen" din Bucureşti, soliştii Irina Vlădaia, Elena Teodorini. Participînd în august 1903 ca observator la concertul corurilor maghiare din Austro-Ungaria, desfăşurat la Timişoara (25 formaţii), I. Vidu are posibilitatea să evalueze, prin comparaţie, nivelul coralei sale. Intuieşte necesitatea unificării mişcării corale româneşti din Banat şi, în acest sens, publică un *Apel către toate corurile*... în ultima parte a anului 1903.

Apelul arată că .. „numeroasele coruri existente aproape în fiecare sat, cîntînd pe note, contribuie la promovarea culturii poporului." Într-un anumit fel, era vorba şi de o evidenţă a corurilor, deîndată ce li se cerea să precizeze anul înfiinţării, profilul, dirijorul, numărul coriştilor, repertoriul...

Acţiunile sale, ca şi articolele publicate în *Drapelul* din Lugoj nu erau pe placul autorităţilor care-i intentează un proces sub acuzaţia: „delictul revoltei". Dar procesul nu şi-a atins scopul, neputîndu-se dovedi vinovăţia lui Vidu. La 12 aprilie, Reuniunea, dirijată de Vidu, prezintă *Crai nou* de C. Porumbescu, partea orchestrală revenea Orchestrei Regimentului, solişti: George Dobrin, D. Florescu, I. Dragomir, L. Barbu, A. Pop şi V. Luca. Pilduitor a fost şi gestul Elenei Teodorini care, în concertul din 8 mai 1904, a cîntat ca solistă în compoziţia *Răsunetul Ardealului*, iar apoi într-un recital, împreună cu elevul ei, Michel Dhanti. Momente de neuitat au trăit lugojenii cînd au fost gazdele coralei „Carmen", în august 1905. I. Vidu, dînd expresie entuziasmului prilejuit de arta coralei bucureştene, publică în *Foiţa Drapelului* din Lugoj, la 13/26 august 1905, celebra „recenziune" în care relevă semnificaţie turneului şi analizează fiecare piesă inclusă în program, conchizînd: „«Aşa, Mărită naţie română!», din un program de concert ai putut să înveţi a cunoaşte calea pe care să mergi spre punctul măreţiei şi glorificărilor Tale! «Aşa Mărită naţie română — *pleacă urechea Ta şi ascultă*»... ecoul ce loveşte cu putere dintr-un pisc într-altul al Carpaţilor ... «Carmen» face artă cu tendinţă."

Contactul cu corala „Carmen" a avut un puternic ecou asupra activităţii artistice a reuniunilor româneşti din Banat, servind drept prilej de verificare a principiilor estetice şi patriotice de care erau animaţi. „A fost o mîngîiere pentru noi văzînd că nu batem căi rătăcite şi particulare, ci că ne întîlnim cu toţii pe drumul larg şi sigur al *întrupării frumosului artistic* în forma curată condiţionată de *spiritul genuin al individualităţii noastre naţionale*, izvorul nesecat al tuturor străduinţelor noastre dătătoare de viaţă." Era în această verificare o întărire a credinţelor în unitatea idealurilor artistice româneşti „... a devenit perfectă *armonia sufletelor noastre* şi această armonie dăinuieşte încă cu putere de viaţă pe ambele părţi, drept gagiu sigur pentru *mersul triumfător al stăruinţelor noastre culturale artistice de dincoace şi dincolo*."[1]

[1] Jurca, Corneliu, Dr. Dobrin, George, Dr. *Către publicul român din Lugoj*. În: *Drapelul*, Lugoj, nr. 102, 6/19 septembrie 1905.

Scanned with OKEN Scanner

I. Vidu organizează un curs, nicidecum primul și ultimul, pentru dirijorii corurilor sătești, dîndu-le sfaturi practice, învățîndu-i repertoriul, desigur, în cea mai mare parte axat pe creațiile sale.

George Dobrin, I. Vidu și A. Mocioni și-au asumat o grea dar mîndră misiune cînd au pus la cale participarea coralei Reuniunii din Lugoj, alături de alte formații, la Expoziția jubiliară de la București. Înfruntînd piedici și

Compozitorul Ion Vidu

consecințe politice, ei au ținut să facă să răsune cîntarea lor la Arenele Romane cîntînd vulgului piese de o rară frumusețe. I. Vidu a avut un rol important în sudarea tuturor corurilor participante, pregătindu-le în vederea concertului festiv de la Ateneu din 11 septembrie 1906. Turneul a fost un triumf al cîntecului românesc, al muzicii corale.

Reuniunea lugojană a fost prezentă prin concertele sale la comemorarea morții lui C. Porumbescu, în 1908; la jubileul de trei decenii al Societății germane „Gewerbe Liederkranz" (1909); la adunarea generală ASTRA, ținută în 1909 în comuna Sacul; concertează la Vîrseț în 5 iunie 1913. În 1913, I. Vidu a fost aniversat cu ocazia împlinirii vîrstei de 50 de ani. În continuare el organizează mereu cursuri pentru dirijorii corurilor bănățene. Pentru atitudinea sa patriotică e arestat de autoritățile austro-ungare. În sfîrșit, e prezent la Alba Iulia în memorabila zi de 1 decembrie 1918, conducînd delegația Reuniunii române din Lugoj. A întreținut strînse legături cu dirijorii și muzicienii români pentru a fi la curent cu evenimente muzicale care-l priveau direct. Reu-

Scanned with OKEN Scanner

niunea cultiva genul teatral-muzical, meritorie fiind și abordarea vodevilului *Oala cu galbeni*, muzica de Sofia Vlad Teodorescu, prezentat în 1907.

Ion Vidu a făcut din Reuniunea lugojană una dintre cele mai cunoscute corale, datorită valorii artistice a producțiilor, iar popularitatea sa, demnă de invidiat, și-a clădit-o prin creații larg difuzate în toate provinciile românești: *Ana Lugojana*, *Preste deal*, *Jalba norei*, *Negruța*, *Răsunetele*, *Bobocele și inele*, *Dragă și iar dragă*, *Coasa*, *Grînele vara se coc* — titluri de certă audiență, al căror farmec trebuie căutat în prospețimea vînei folclorice pe care o valorifică, în iscusința prelucrării, în mesajul patriotic pe care-l slujesc.[1]

Reuniunea română din Lugoj a fost un model pentru toate corurile noastre, în special din Banat, iar I. Vidu, un creator de școală, imprimînd orientarea mișcării muzicale de amatori din zona sud-vestică a României. Mărturie în acest sens sînt numeroșii săi discipoli — dirijori care au condus coruri importante: Iosif Velceanu (Reșița), St. Paulian (Turnu Severin), Lucian Sepețian... Că ideile și creațiile lui Vidu erau preluate de alte formații; această atenție o confirmă și un program de concert din 1906 al Societății orădene „Hilaria" care avea drept moto versurile lui Vidu: „Din vale, din cîmpii și munți..." Nu erau simple versuri, ci o credință transpusă pe muzică și intonată de hiliariști la începutul programului.

Fără îndoială, corul a constituit una din formele cele mai prospere ale artei sonore de atunci; întîlnindu-le în toate colțurile provinciilor românești, jucînd un rol activ, de prim-ordin, în vehicularea aspirațiilor lor seculare... „Nu cîntăm numai de dragul cîntării — avea să spună George Dobrin, energicul președinte a Reuniunii din Lugoj — ci cîntăm pentru că prin cîntare ne întărim dragostea pentru limbă, lege și moșie, prin cîntare ne asigurăm existența și ne potențăm forțele de rezistență în lupta ce-o susținem"...[2]

Se întîlneau coruri de amatori, pe profesorii — plugari, meseriași, școlari, soldați; laice și religioase, ale tinerimii române, femeilor române, ligii ortodoxe, coruri mixte, bărbătești etc...., care ofereau concerte, serbări, conveniri, suplinind inexistența manifestărilor profesioniste. Se cîntau cîntece patriotice, melodii populare, prelucrate mai simplu sau mai avansat, după posibilitățile interpretative, se prezentau piese clasice ale genului. Societățile corale își exercitau membri... „în studierea și executarea cît mai precisă și plăcută de cîntărilor naționale, pe care prezentîndu-le publicului sub formă de concerte și serate muzicale, să contribuie de a promova viața socială românească, dezvoltînd simțul de sociabilitate și cultivînd prin puternicul talisman al cîntării armonioase iubirea de limbă strămoșească, bunul gust estetic și artistic muzical, cît și înfrățirea și afirmarea elementului românesc."[3] Aceste obiective așternute pe hîrtie de Iosif Velceanu au călăuzit munca formațiilor muzicale de diletanți, cu un rol eficace, a cărui dimensiune în diacronia vieții artistice cu greu poate fi evaluată.

Cum spuneam, I. Vidu a fost un far care a servit drept călăuză. Nu întîmplător, la Reșița se reînfiripă o acțiune culturală cu caracter durabil abia

---

[1] Stratan, Ion. *Corul lui Vidu din Lugoj*. Timișoara, 1970.

[2] Iața lui Toboc (Branițte, V.) *Cîntăreții noștri la București*. Lugoj, 1907, pag. 32.

[3] Velceanu, Iosif. *Autobiografie*, Timișoara, 1936, Tipografia românească, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

în urma vizitei coralei din Lugoj, a lui I. Vidu, la 29 mai 1898. Înființată în 1872 de învățătorul Ion Simu, Reuniunea corală din Reșița a evoluat anevoios, fazele de emancipare și stagnare alternau îngrijorător. Din 29 noiembrie 1899, dirijor devine Iosif Velceanu, învățător, care nu precupețește efortul spre a organiza corul. Întîia sa manifestare concertistică s-a ținut la 21 ianuarie 1900, cu programul: Humpel — *Iată ziua triumfătoare*, Adam — *Junimea pariziană*, Ștephănescu — *Ursita* și *Ziua regelui*, Porumbescu — *Cisla*, Vidu — *Serenada*, Dimitrescu — *Marșul armatei*. La 11 martie 1900, într-o *Serată obligată* s-a cîntat și Porumbescu — *Cîntecul Tricolorului*, Sequens — *Suspinul*. Corul ajunge apoi să numere 72 de membri, îmbogățindu-și repertoriul cu: Musicescu — *Stăncuța*, *Fiii României*, T. Popovici — *Foaie verde*, *M-am suit la munte*...

Într-o serată din 12 mai 1901, în afara programului muzical, s-au ținut și conferințe: I. Velceanu — *O pagină din istoricul Reuniunii noastre de cîntări;* V. Munteanu — *Vederile și aspirațiile noastre culturale*, în care se spunea între altele... „am grupat, prin cor, în jurul nostru sufletele poporului, i-am dat ocazia de a se lumina, a-și delecta truditul suflet la cîte o cîntare frumoasă, a se ridica peste necazuri prin dulceața și farmecul doinelor noastre, care devin cu timpul pentru sufletul lui tot așa de indispensabile, tot așa de valoroase, precum pentru corp este hrana zilei"[1].

Corul s-a produs la 30 iunie 1901, cu prilejul adunării Asociației Transilvaniei, cîntînd *Concertul nr. 1* de Musicescu, *Dar n-a fost* de Cordoneanu, *Din șezători* de Vidu. „Corul d-lui Velceanu — se scria în *Tribuna Poporului* — s-a distins în toate privințele, ridicînd astfel nu numai prestigiul caracterului acestei reuniuni de cîntare a bravilor Reșițeni, dar a potențat mult înaintea străinilor numele cel mai bun al Românilor..."[2] I. Vulcan, în *Familia*, XXXI, 29, 17 iunie 1905, p. 344, elogiază corul lui Velceanu.

Reuniunile bănățene, prin programul lor cultural în care, alături de creații muzicale, se ofereau și piese de teatru, dansuri, recitări, erau pîrghii vrednice în lupta românilor pentru cucerirea libertății. Dirijorii erau în fruntea acțiunii de emancipare, purtate mai ales pe plan muzical, și între aceștia, I. Velceanu ocupă un loc important. Reuniunea română din Reșița colabora adeseori cu Societățile locale: „Gesangverein", „Söngerbund", „Lyra Gesangverein", „Dalkör", Corul „Plugul", ca și muzicienii reșițeni. O asemenea colaborare a fost prilejuită de serbarea Steagului corului, idee lansată în 1900, cînd au mai participat și Reuniunea Română din Bocșa-Montană, Reuniunea de cîntări din Caransebeș. Astfel, în concertul din 25 septembrie 1904, au apelat la Marioara Henn, Geza Fessler, și Anton Pavelka — dirijorul „fanfarei montanistice" din Reșița. S-au cîntat, printre altele; Karasz K. R. — *Ilustrațiune Română*, fantezie briliantă pentru pian, în care se cita și melodia *Deșteaptă-te, române;* Spacovici — *Hora Dobrogeană*, cor cu acompaniament orchestral.

---

[1] Velceanu, Iosif, *Istoricul reuniunii române de cîntări și muzică din Reșița Montană. 1872—1905.* Reșița, 1905, Tip. A. Weiss, p. 32—33.

[2] Nr 140/1901. cf: Vulpe, Damian. *Iosif Velceanu.* În: *Studii de muzicologie*, București, 1976, Edit. muzicală, p .221.

Scanned with OKEN Scanner

MIŞCAREA CORALĂ DIN ALTE CENTRE BĂNĂŢENE

Reuniunea de cîntări şi muzică din Caransebeş, ce datează din 1867, avea o perioadă de ascensiune datorită energicului dirijor Philip Müller care o conduce între anii 1916—1919. Şi la Reuniunea română de cîntări şi muzică a Caransebeşului, fondată în 1876, avîndu-i dirijori pe A. Sequens, Anton Ciorogariu, Adolf Hütner, activitatea era înfloritoare. Din 1900, dirijor devine învăţătorul Achim Alionte, coriştii fiind meseriaşi, ţărani, mici funcţionari. Legăturile de colaborare stabilite între membrii reuniunii din Caransebeş şi membrii coralei „Doina", din Turnu-Severin, au impulsionat interesul pentru cultură, muzică. Un moment remarcabil l-a constituit interpretarea actului secund al operei *Trubadurul* de Verdi, la 26 aprilie 1903. A dirijat A. Sochov un ansamblu format din: Lucia Barbu (Azucena), Sidonia Ninu (Leonora), Emilia Sichovan (Ines), Achim Alionte (Manrico), D. Dima (Contele de Luna), P. Hertila (Ferrando), I. Secoşan (un ţigan), G. Golescu — solul. Ecoul a fost puternic.[1]

Din păcate, activitatea corului începe să lîncezească, ceea ce duce la hotărîrea desfiinţării sale, în noiembrie 1905. Era însă o manevră cu substrat politic. Coriştii nu renunţă la pasiunea lor şi îşi continuă activitatea sub patronajul Societăţii femeilor române, dirijor fiind Achim Alionte. Corul se remarcă în turneele sale de la Reşiţa (1905), şi Bucureşti (1906). În 1907, repertoriul corului se îmbogăţeşte cu *Coasa* de I. Vidu şi *Dorul înstrăinatului* de A. Flechtenmacher, ceea ce nu place autorităţilor care intentează o acţiune judiciară sub învinuirea de agitaţie. Procesul, judecat la Timişoara, s-a soldat cu închiderea pentru 14 zile şi amendarea lui A. Alionte, Petru Hertila, D. Dima, Gh. Dona, D. Baba. În 1907, coriştii cîntă un fragment din *Cavalleria rusticana*. Corul din primul act al operei *Mireasa vîndută* de Smetana, inclus în repertoriu în 1908, evidenţia maturitatea ansamblului. Din 1908, A. Alionte are un adjunct, dirijorul Gheorghe Bora.

Reuniunea avea un bogat repertoriu în care acum un loc important îl ocupă creaţiile lirico-teatrale. *La şezătoare* e jucată la 4 mai, 1914, ca şi *Crai nou*, sub bagheta lui A. Sequens. În 1915, corul cîntă în faţa prizonierilor ruşi, iar în 1916 îşi dă concursul la acţiuni filantropice interpretînd *Fiii României* de Musicescu, *Răsunetul Ardealului* de Vidu, *Hora Dobrogei* de T. Popovici, piese de intensă vibraţie patriotică, ce figurau în repertoriul acestor ani zbuciumaţi. Coriştii au participat la 1 decembrie 1918 la Alba Iulia, cîntînd *Deşteaptă-te, române*. Din 1919, corul se afla în instruirea lui Petre Bunea, absolvent al conservatorului din Praga.

La Caransebeş, în 1909, se întemeiază un alt cor, al meseriaşilor.

Zece ani, Reuniunea germană de cîntări şi corul meseriaşilor fuzionează în Reuniunea filarmonică condusă de Friedrich Pauck.

La Timişoara, Reuniunea a fost condusă de Aurel Cosma, iar în 1918, I. Velceanu fondează aci corul „Doina". Înainte de a părăsi Banatul, se cuvin

[1] Petraşcu, Elisabeta. *Reuniunea de cîntări şi muzică din Caransebeş*. Bucureşti, 1977, lucrare dactilografiată, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

cîteva cuvinte despre corul „Unirea" din Vărădia, localitate de pe valea Carașului. Întemeiat de Petru Iorgovici și dirijorul Romul Iorgovici, sub denumirea Reuniune de cînt și muzică. De prin 1901, corul a fost dirijat de Paul Farca.[1] În 1919, tot Paul Farca deține bagheta acestei formații cu un palmares impresionant, obținut cu prilejul diverselor turnee. La Marga, Iosif Olariu pune temelia unui cor în 1902.[2]

Reuniunea română de cîntări din Oravița[3] era dirijată de Gheorghe Jianu. Uneori, corul cînta acompaniat de Orchestra minieră din Anina și de Capela Națională din Oravița, condusă de Alexa Bîrcă. Frecvente erau aici recitalurile unor artiști consacrați, de renume: Irina Vlădaia (1898), Dimitrie Popovici, George și Maria Dima (1902), Lelia Popovici și Ana Voileanu, Ionel Crișan și Ștefan Mărcuș (1920), Traian Grozăvescu și F. Balogh — bas (1920). În 1906, corul se afla sub instruirea lui Ioan Bogdan.

Corul Reuniunii de cîntări din Orăștie era dirijat de Ioan Branga[4], un inimos dirijor, preocupat de organizarea unor serbări, la care formația să-și aducă prețioasa contribuție. Corul din Orăștie s-a remarcat la Festivalul din 1906 de la București. Într-un concert din 1913, a interpretat *Mama lui Ștefan cel Mare* de Dima.

Miracolul mișcării corale, cu profunde implicații în viața artistică și socială, continua să fie marcat de formațiile sătești, îndeosebi bănățene, ilustrînd deja o tradiție și o ținută interpretativă remarcabilă. Se știe că ansamblurile corale țărănești au cunoscut o afirmare ascendentă, exemplul vechilor coruri, bunăoară, de la Chizătău, a fost urmat de alte localități, întemeindu-și coruri, întrecîndu-se în a cînta mai frumos. Sub acest aspect, într-adevăr, se validează aforismul „Banatu-i fruncea"!

Fruntaș între corurile fruntașe, corul lui Lucian Sepețian de la Chizătău se afla într-o formă desăvîrșită, susținînd serbări, participînd la diferite festivități în centrele românești, purtînd cu mîndrie și iscusință mesajul artistic al creațiilor izvorîte din patosul luptei pentru afirmare. Acest cor, creat cu decenii în urmă în cadrul bisericii, a devenit un cor cu largi resurse laice, deși, în fața autorităților, pentru a supraviețui, era prezentat ca eminamente un cor ecleziastic. Situația sa, mai bine-zis statutul său, identic și în alte centre ale Banatului și Transilvaniei subjugate, permitea însă abordarea unui repertoriu bogat, divers, în care un loc de frunte îl dețin cîntecele patriotice, în frunte cu *Deșteaptă-te române*, stîrnind, nu o dată, indignarea autorităților. Concertele corului din Chizătău la Lugoj, Arad, Timișoara, București, Blaj, Sibiu, reprezentau manifestări de înaltă clasă artistică, ilustrînd perfecțiunea atinsă de țărani în vehicularea ideilor lor artistice, admirabil surprinse pe notele portativelor de compozitorii care intuiseră aspirațiile artistice ale epocii.

Cuprinzînd 100 de coriști, ansamblul de la Chizătău impresiona prin omogenitatea vocilor, claritatea intonației și felul îngrijit în care cîntau. Ce repertoriu se cultiva? Cel întîlnit pretutindeni, clădit de Musicescu, Dima, Vidu,

---

[1] Crișan, Ion. *Corul din Vărădia, 1870—1970*. Reșița, 1972.
[2] Jompan, Dumitru. *Corul din Marga*. Reșița, 1973.
[3] Moldovan, Simion, S. *Oravița de altădată și Teatrul cel mai vechi din România*. Oravița, 1938.
[4] Iliescu, I. *Corul de la Orăștie*. Comitetul de cultură și artă din jud. Hunedoara, 1968, p. 101—102

Scanned with OKEN Scanner

precum și de autori mai puțin cunoscuți, care compuneau piese de circumstanță, avînd unele calități, precum: *Sunete române* de P. Herman, în care autorul introdusese și motivul *Deșteaptă-te române*. Cele mai des rulate compoziții continuau să fie *Hora Dobrogeană* de N. Popovici, *Fiii României* de Musicescu și piesele lui Vidu *Coasa*, *Răsunetul Ardealului*, *Auzi valea . . .*

Din 1915, odată cu dispariția animatorului Lucian Sepețian, conducerea corului o preia fiul său, Sever, care reușește să mențină trează flacăra coralei, în pofida unor mari greutăți cauzate de anii războiului. După 1918 însă lucrurile intră pe făgașul lor normal, programele reluînd însă vechile creații care, între timp, deveniseră reperele dominante, tradiționale. Aici se va afla mai tîrziu cauza unei anumite stagnări, ceea ce va duce la o slăbire a entuziasmului, la o stare de lîncezeală, ce va apare însă după 1920.

Un aspect insolit, într-un fel, legat de activitatea corului de la Chizătău, este exemplul pe care l-a oferit altor sate. Mai mult, L. Sepețian a organizat o asemenea acțiune de propagandă încît a reușit să inițieze mai mulți dirijori, devenind factorii de inițiativă în cristalizarea și afirmarea altor coruri.[1]

Corurile țărănești, dublate adeseori de fanfare, erau mîndria Banatului, a localităților în care au fost create, jucînd un important rol în opera de luminare a maselor largi.[2] Nu vom inventaria toate aceste coruri, un asemenea țel va trebui să și-l asume o amplă monografie de profil, dorim însă, pentru a ilustra amploarea mișcării corale, să prezentăm lista corurilor bănățene publicată în *Calendarul Minervei din 1907* (p. 156—157), evident, o listă incompletă, însă concludentă, indicînd, în ordine, localitatea, natura corului, dirijorul și specialitatea sa și anul înființării.

Alibunari, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Teodor Petrișor (1890); Bazoș, cor țărănesc, dirijor, învățătorul Aurel Bădescu (1902); Biserica Albă, cor, dirijor, învățătorul Costa Novăcescu (1879); Bocșa-Montană, Reuniune română, dirijor, învățătorul I. Perian (1880); Bozovici, cor, dirijor, funcționarul Ilie Ruva (1896); Broșteai, cor, dirijor, economistul Iacob Berlogea (1889); Budinț, cor, dirijor, economistul Dimitrie Micu (1879); Ciacova, cor, dirijor, învățătorul Traian Linta (1880); Caransebeș, Societate română de cîntări, dirijor, profesorul Anton Sochel (1877); Cîrnecea, Societate de cîntări, dirijor, economistul Iancu Molin (1900); Chizătău, cor al plugarilor, dirijor, preotul Lucian Sepețian (1857); Coruiaș, cor, nu avea dirijor în 1907 (1890); Cornereva, Reuniune, dirijor, preotul Ioan Grozăvescu (1902); Coștei, Reuniune de

---

[1] Sepețian, Sever, în *Corul de la Chizătău. 100 ani. 1857—1967*, oferă o listă de nu mai puțin de 83 coruri, născute sub directa influență a chizătăuanilor (p. 78): Babșa, Balint, Beba, Belinț, Beregsău, Bobda, Bucovăț, Budinț, Buteni, Buzad, Cenad, Cerneteaz, Chevereș, Chișineu, Criș, Ciacova, Cil, Comoriște, Coștei, Curtici, Deva, Doman, Fibiș, Ficătar, Foeni, Ghilad, Gîrliște, Ghiula, Grun, Herendești, Hisiaș, Honorici, Iam, Iancahdia, Ictar, Iertof, Ilidia, Izvin, Jebel, Lucareț, Mănăștur, Mărghita-Mare, Mercina, Micălaca, Mosnița, Murani, Nadăș, Nădlac, Nerău, Ohaba, Paniova, Păuliș, Pecica, Pesac, Petroman, Petrovaselo, Racovița, Sacoș, Sacul, Secusigiu, Sîn Mihai-românesc, Sîn Nicolau mic, Sanovița, Satu mic, Șdioara, Secaș, Seceani, Șeitin, Semlac, Șichevița, Șiclău, Școlari, Sustra, Tîrgoviște, Topolovăț, Tocacul mare, Vălcani, Valea Boului, Vărădia, Vlaicovăț, Voivodinț, Vrani, Vrăniuț, Vorlențul Mare.

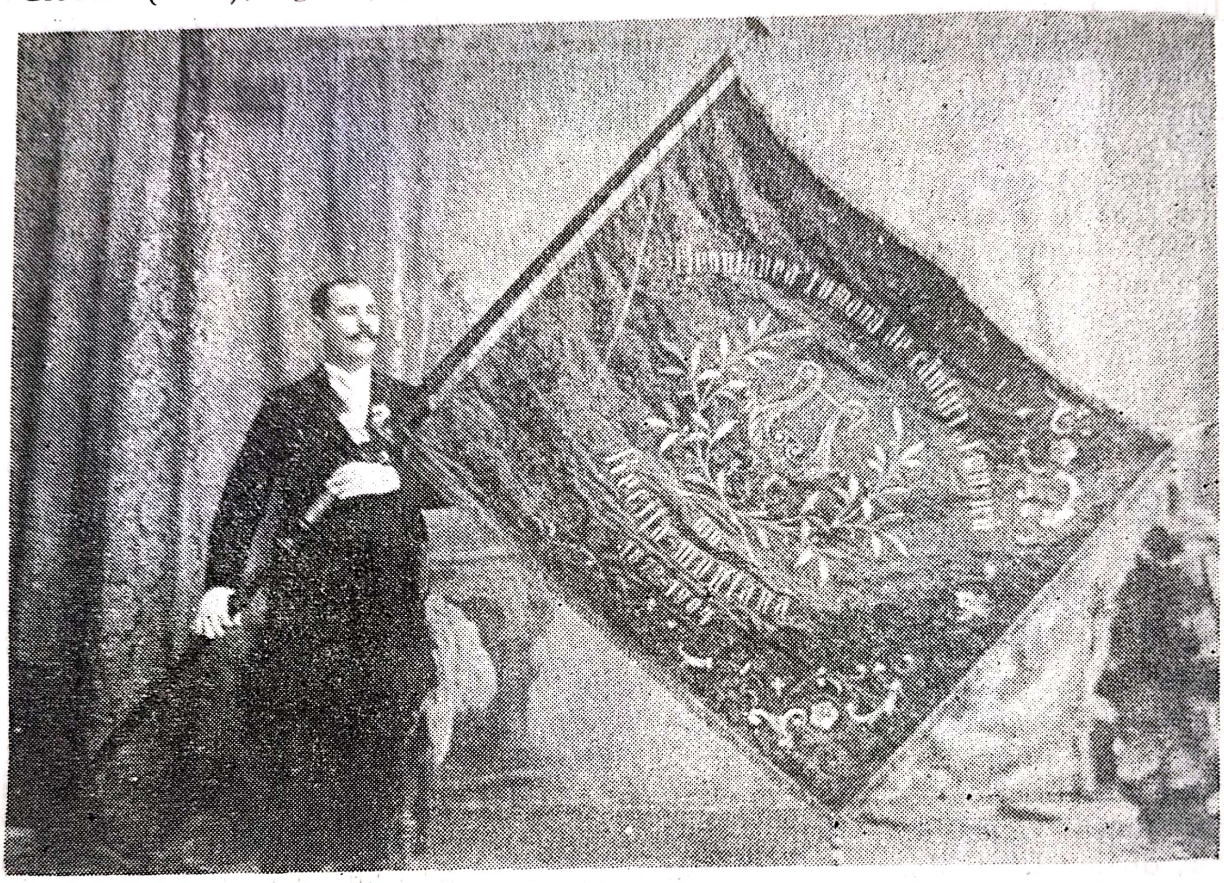
[2] Veloeanu, I. *Corurile și fanfarele din Banat*, Craiova, 1929, Scrisul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

citire și cîntări, dirijor, economistul Iosif Micu (1885); Curtea, corul plugarilor, dirijor, învățătorul Ioan Coba (1903); Cuvești, Reuniune de muzică și cîntări, dirijor, învățătorul George Tomi (1888); Dalboșet, Reuniune de citire și cîntări, dirijor, Ilie Imbrescu (1902); Deliblat, cor român, dirijor, învățătorul Grigore Bijigan (1897); Dobrița, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Ioan Juica (1899); Dolova, cor vocal român, dirijor, Romul Roman (1904); Ferendia, cor bisericesc, dirijor, Achim Miloia (1887); Fizeș, Reuniune de citire și cîntări, dirijor, învățătorul Ioan Cotîrlă (1895); Foeni, Reuniune, dirijor, Procopiu Șincan (1891); Ghilad, cor de plugari, dirijor, învățătorul Iosif Bădescu (1891); Ghiroda, cor de plugari, dirijor, Constantin Micu (1899); Greavăț, cor bisericesc, maestru, Ion Stanciu (1889); Gruin, cor, dirijor, Nicolae Alexandru (1880); Herendești, cor, plugari, dirijor, economistul Dimitrie Duma (1880); Hodoș, Reuniune de cîntări a plugarilor, dirijor, învățătorul George Crăciun (1896); Ianova, Reuniune, dirijor, învățătorul Alexiu Putici (1897); Ictar, cor plugari, dirijor, învățătorul V. Amondea (1875); Iertof, Reuniune de cîntări și muzică a plugarilor români, dirijor, Ștefan Stefa (1883); Ilidia, cor vocal, dirijor, învățătorul Matei Milenevici (1888); Izvin, Reuniune, dirijor, Ștefan Ștefa (1883) Jebel, cor plugari, dirijor, economistul Ioan Graure (1899); Jena, cor, dirijor, învățătorul Iuliu Ioanovici (1889); Lipova, cor vocal, dirijor, învățătorul Iuliu Putici (1882); Lugoj, Reuniune română de cîntări și muzică, dirijor, învățătorul Ion Vidu (1857); Marcovet, cor plugari, Ioan (?) (1868); Mehadia, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Nicolae Mergea (1888); Mercina, Reuniune de cîntări, dirijor, economistul Nestor Mioc (1884); Sîn Mihai, cor bisericesc, dirijor, învățătorul George Olari (1892); Sîn Mihaiul românesc, Reuniune, fără dirijor (1892); Nicolinț, cor bisericesc, fără dirijor (1890); Nerău, cor bisericesc, dirijor, economistul Silviu Mezin (1892); Omilița, corul plugarilor, dirijor, preotul Nicolae Popovici (1898); Oravița Română, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Carol Lazăr (1877); Oravița Română, Reuniunea *Concordia*, dirijor, învățătorul Ioan Bogdan (1882); Orașul Mic, cor, dirijor Ioan Manea (1904); Paniova, Reuniune română de cîntări, dirijor, Teodor Petrișor (1901); Porța, Reuniune de cîntări și muzică, dirijor, Avram Blașiu (1893); Petrovaselo, cor vocal bisericesc lumesc, dirijor, învățătorul Dimitrie Gherdor (1902); Răcășdia, cor bisericesc, dirijor învățătorul Emilian Novacovici (1894); Răchița, cor de plugari, dirijor, economistul Ioan Crețu (1891); Rauma, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Romul Ancuș (1890); Ranete — Timiș, cor de plugari români, dirijor, Vasiliu Vlădica (1901); Reșița Montană, Reuniunea română, cor, dirijor, învățătorul Iosif Velceanu (1872); Reșița Română, Reuniunea de cîntări și muzică, dirijor, Adalbert Henrm (1812); Rudăria, cor bisericesc, dirijor, Donif Radivoevici (1903); Sîn-Miclăușul mare, Reuniune de cîntări, dirijor, învățătorul A. Lipovan (1894); Saravale, Reuniune, dirijor, învățătorul Semeon Andron (1903); Sasca-Montană, Reuniune română de cîntări, dirijor, învățătorul Demian Izvericeanu (1903); Satul Mic, Reuniune română, dirijor, învățătorul George Sîrbu (1882); Satul Nou, dirijor, învățătorul Ioan Gașpar (1870); Silha, cor, dirijor, învățătorul I. Stoicănescu (1879) Tigvanul Mare, Reuniune română, „Armonia", dirijor, Iuliu Birou (1882); Timișoara, Reuniune română, dirijor, K. R. Karasz (1893); Topoloveț ul Mare, cor, dirijor, învățătorul Ștefan Gherga (1892); Toracul Mare, cor, bisericesc, dirijor, învățătorul Iuliu Rașa; Uzdin, cor, dirijor, învățătorul

Scanned with OKEN Scanner

Augustin Precup (1902); Vărădia, cor vocal român, dirijor, economistul P. Forca (1870); Vașiova, cor bisericesc, dirijor, preotul Coriolan Znioc (1886); Vermeș, cor bisericesc, dirijor, învățătorul Iosif Miclău (1886); Voivodinț, Reuniune, dirijor, Simeon Moisă (1892); Vucova, cor bisericesc, dirijor, Avram Ciocoiu (1893); Zgribești, cor bisericesc, dirijor, Petru Pîrvu (1892).

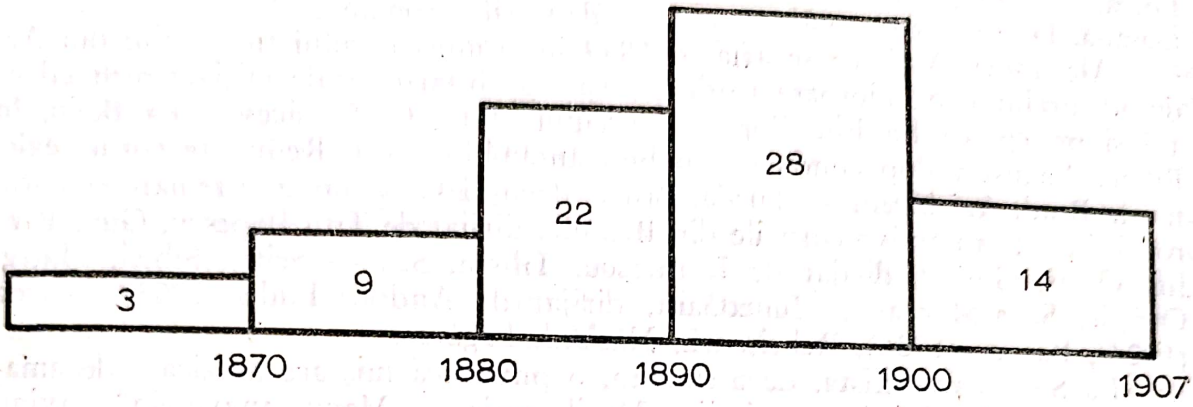


Drapelul *Reuniunii române de cîntări* din Reșița Montană

Așadar, existau în Banat formații de amatori cu profil diferit, coruri vocale, bisericești, laice, de plugari sau nu, adică de țărani, săteni sau orășeni. Reuniunile erau de cîntări și muzică, probabil, prin cîntări se avea în vedere ansamblul coral. Cînd se preciza „și muzică", se viza fanfara sau o formație instrumentală. E curios că Reuniunile puteau avea pe lîngă profilul „Cîntări" și „gimnastică" ori „citit". Dirijorii, și ei amatori, erau în primul rînd învățători, apoi preoți, economiști, funcționari, maiștri sau, pur și simplu, țărani. Privitor la anii genezei corurilor, se observă că două s-au născut pînă în 1860, zece prin 1870, după 1900, treisprezece. Cele mai multe s-au constituit în ultimele două decenii ale veacului trecut, mai exact, în ultimul. Numărul coriștilor nu l-am dat, dar, media era de 40. Doar cîteva coruri bisericești aveau un număr de circa 20 de coriști. Peste 60 de coriști se întîlnesc la Lugoj (80), Reșița Montană (98), Reșița română (69), Sîn Miclăușul Mare (65), Saravale (62), Sasca-Montană (60), Vermeș (93). Se pot emite considerații și asupra perioadelor de întemeiere a corurilor, care, pînă în 1870, erau într-un stadiu absolut incipient. Din 1880, se produce o creștere bruscă ce cunoaște punctul de

Scanned with OKEN Scanner

maximă explozie în ultimul deceniu al veacului trecut, după care, geneza continuă, dar la o intensitate redusă. Așadar, judecînd lucrurile numai după datele furnizate de lista corurilor bănățene citată mai sus, apare evident că ultimul pătrar al veacului trecut marchează eflorescența maximă a difuziunii ansamblurilor corale, după cum rezultă din această diagramă:



Să mai remarcăm și corul din Bocșa Montană instruit de I. Marcu, ca și pe cel de la Anina condus de Belu (?).

Inițierea dirijorilor în arta corală contemporană românească se făcea, în cele mai fericite cazuri, de dirijorii compozitori, de muzicienii cu studii de specialitate, precum Vidu, Karasz, Velceanu. I. Vidu și L. Sepețian au oferit cu generozitate cunoștințe dirijorilor țărani, învățîndu-i, pragmatic, repertoriul. Astfel s-a realizat omogenitatea mișcării corale.

DIFUZAREA MIȘCĂRII CORALE

Și satele, localitățile transilvănene se înrolează în falanga corală, urmărindu-i pe cei cu faimă! Zona Sibiului, Făgărașului, Mureșului, Bistrița, Țara Bîrsei, Valea Someșului, regiunea Munților Apuseni, Valea Crișului, Zona Hunedoarei se întrec parcă în a-și etala ansamblurile corale. Doru Pop înființează coruri la bulgari, iar după 1911, la Băsești și Sisești, participînd cu ele la adunările *Astrei*. În Sălaj, erau vestite corurile din Hotvan dirijate de Teodor Medan. Victor Filip avea la Unimăt un cor al tineretului. Simion Oros pune bazele, în 1907, Corului Casinei române de la Șimleul Silvaniei, el avusese anterior un cor al muncitorilor și meseriașilor.

La Serbările *Astrei*, ținute în august 1908 la Șimleul Silvaniei, Simion Oros a organizat un concert al cărui program îl transcriem, deoarece poate fi considerat tipic pentru viața culturală românească: Dima — *Hora*, I. Vidu — *Răsunetul Ardealului*, interpretat de Corul Casinei române din Șimleul Silvaniei, dirijat de S. Oros și Corul teologilor din Gherla, condus de Gheorghe Groza; I. Mureșianu — *Olteanca*, la pian Lucia Lazăr; Gh. Beriot — *Fantezie*, Schumann — *Reverie*, Iustin C. Iuga — vioară și Cornelia Maniu —

Scanned with OKEN Scanner

pian; Verdi — *Arie din „Aida"* și T. Brediceanu — *Cine m-aude cîntînd*, solo Ștefan Mărcuș, acompaniat la pian de Lucia Lazăr; I. Mureșianu — *Constantin Brîncoveanu*, balada pentru cor bărbătesc, soliști și pian. A dirijat S. Oros, la pian fiind compozitorul; soliști: Ștefan Mărcuș, Eugen Pop, Pompei Vlăduțiu. La balul care a urmat s-au dansat: Hora, Vals, Quadril I, Ardeleana, Polca, Romana, Sălăjana, Quadril II, Sîrba, Pas de quatre, Vals, Țarina; Someșana. De remarcat ponderea mare a dansurilor românești.[1]

Alexandru Anderca se afla în 1899 în fruntea corului tineretului din Ardusad, preluînd o valoroasă tradiție locală a cîntării corale inițiate prin talentul și priceperea lui Elie Pop, un discipol al lui G. Musicescu. La Beliu, în Bihor, Augustin Pop conducea un bun ansamblu coral. Renumite coruri existau la Brad, Agîrbiceni — Turda, Bistra, Ticușul săsesc unde se remarcase corul românilor. Erau active corurile din Brusnic, dirijat de Titu Popescu, Gura Rîului, Orlat, Ghilad, dirijat de I. Birescu, Tilișca, Sas — Sebeș, Sibiel, Hațeg, Orăștie, Saca-Montană, Hunedoara, dirijat de Andrei Ludu (1903), Turda (1904), Băsești (1906), Rebrișoara, Năsăud, Făgăraș.

La Sighișoara exista, de asemenea, o puternică mișcare muzicală de amatori, grupați în diferite asociații: „Musikverein", „Mannesangverein", avînd orchestre, coruri. Repertoriul era foarte complex, cuprinzînd simfonii, coruri, creații vocal-simfonice și lirico-teatrale. Personalitățile de conducere la Sighișoara: Gustav Fleischer, Gustav Wilhelm, Adolf Zikeli, Ludwig Fabini, Armin Haag.[2]

La Sebeș, Societatea „Amicii Muzicii" organiza concerte recurgînd la concursul muzicienilor din Sibiu, Orăștie ori Alba Iulia. Sub bagheta lui G. Brandsch și Gerhard Schuster orchestra Societății oferea concerte. La 8 mai 1905 s-a cîntat *Das Lied von der Glocke* de Romberg, dirija Învățătorul Andreas Roth. Oratoriul *Elias* de Mendelssohn s-a cîntat în 1912 cu soliștii V. Triteanu, Pop, Andreas Nicolaus și Erich Streifeld. A dirijat Alfred Möckel. Împreună cu Societatea „Liedertafel" din Orăștie, sebeșenii au cîntat în mai 1912 oratoriul *Paradis și Peri* de Schumann. După doi ani (1914), o altă creație dificilă se cîntă în cadrul Societății „Amicilor Muzicii" din Sebeș: *Mesias* de Haendel. La Agnita, între 1906—1933, corul a fost condus de Karl Walther.

Zona Mureșului, de asemenea, intră în circuit prin coruri sătești. Un exemplu: la Sîngeorgiu de Mureș se înființează în 1911 două coruri, corul românesc, condus de Nicolae Suciu, și corul maghiar, condus de Csete Béla.

Adeseori, marii animatori ai vieții noastre muzicale — Dima, Vidu, Musicescu — au desfășurat o atentă muncă de îndrumare a unor formații corale din localitățile învecinate reședinței lor. Un asemenea exemplu poate fi corul din Sălișteă — Sibiu, înființat în 1879 de Ilie Hociotă și Moga, care din 1883 intră în orbita lui Dima. Odată cu numirea lui Iuliu Crișan ca dirijor (1894), corul capătă o deosebită reputație, Dima fiind mereu în mijlocul sălișteanilor. Cînd în iulie 1899 a avut loc la Sălișteă adunarea pentru *Fond de teatru românesc în Transilvania*, corul a impresionat prin ținuta artistică. Iosif Vulcan consemna cu entuziasm concertul sălișteanilor în *Familia* (25 iunie 1899). Corul

[1] Ardeleanu, Ion—senior. *Note privind mișcarea muzicală în Sălaj*. Exemplar dactilografiat.

[2] Poslușnicu, G. M. *Istoria muzicii la români*, București, 1928, p. 384—387.

Scanned with OKEN Scanner

întreprinde turnee la Sebeș, Sibiu, Rîmnicu-Vîlcea (1902), avînd în program compozițiile lui Dima, Vidu, Musicescu, Paulian, Kirchner, T. Popovici. S-a arătat că în 1905 săliștenii sînt gazdele corului „Carmen", iar anul următor participă cu mare succes la Expoziția jubiliară de la București. N. Iorga era un mare admirator al acestui cor. În 1909, muzicieni amatori din Sălișteprezintă opereta lui Iuliu Crișan *Din vremuri trăite*, o lucrare fără rezonanță, grefată pe melodii populare, avînd ca model *La șezătoare* de T. Brediceanu. În 1919, corul din Sălișteera condus de Gheorghe Miha. În jurul Sibiului exista un puternic impuls în favoarea cîntării corale. I. Bibu conduce un cor valoros la Ocna-Sibiului, iar Octavian Simițion are un cor al moților. Ioan Toduță deține conducerea corului din Simeria între 1919—1923.

O serie de coruri maghiare existau în localități rurale transilvănene. La Covasna, corul deși nu înregistrează o perioadă prea bogată, totuși ființa sub conducerea lui Török Francisc. Kiss Karoly dirija în 1869 corul din Virghiș, iar în 1910, corul învățătorilor din bazinul Baraolt. În Bodoc exista în 1908 un cor bărbătesc instruit de Farkaș Aladar. La Poian, în 1910, activa dirijorul Gaspar Ianoș. Laszlo Ștefan conduce ani în șir corul din Ditrău.

REUNIUNEA „HILARIA" DIN ORADEA

„Hilaria", Reuniunea de cîntări din Oradea, care-și propusese să contribuie la ... „lățirea culturii naționale ...", a desfășurat o meritorie activitate culturală, pe trei planuri, care se evidențiază în manifestările publice: cor, muzică de cameră și teatru. Astfel, la serbarea din 23 februarie 1899, corul a interpretat: *Iată ziua triumfală* și *Doina-doiniță* de Vorobchievici; Valeria Pop a cîntat *Mugur, mugurel* de Dima și *aria Santuzei din „Cavaleria rusticană"*; pianista Virginia Gal a interpretat *Le rosignol* de Liszt, *Gavotte și Mussette* de D' Albert și *Cimpoiul* de Mureșianu. S-a recitat și s-a jucat comedia *Medicul fără voie* de Molière.[1]

Cum fiecare cor își avea deviza proprie pe atunci, pe care o cîntau în orice împrejurare, „Hilaria" și-a fixat următoarea emblemă, datorită lui Vidu, semnificativă pentru țelurile ei: „Din vale, din cîmpii și munți / Cu brazde de dureri pe frunți / Venim cu doina noastră frați / Să vi-o cîntăm, să n-o uitați."

„Emblema" programatică a coralei din Chizătău era încrustată în aceste versuri pe portdrapelul lor muzical: „Uniți prin doina noastră strămoșească / De-un veac cîntăm cu dragoste în cor, / Slăvind cîntarea noastră românească / Spre fala-ntregului popor".

Corul Reuniunii „Hilaria" s-a dezvoltat progresiv, îndeosebi în epoca în care a avut ca dirijor pe Nicolae Firu (1900—1918), venind din Șiria. Era învățător, bun cîntăreț, studiase muzica cu K. R. Karasz, anterior stabilirii la Oradea, instruise coralele din Utvin și Șiria. În programul concertului din fe-

[1] Chira, I., Bradu, I., Faur, V., Firez, A., Iatan, F. *Reuniunea de cîntări Hilaria din Oradea, 1875—1975*. Oradea, 1975, p. 113. Datele privitoare la „Hilaria", la mișcarea muzicală bihoreană, provin din această sursă.

Scanned with OKEN Scanner

bruarie 1900, N. Firu a inclus *Marşul plugarilor* de C. Porumbescu şi *Sînt soldat român* de Dima. Violonista Adelina Piso, cu studii la Viena, Olivia Bardosiu, pianista din Sibiu, şi Valeria Pop, studentă la Budapesta, l-au făcut pe cronicarul *Familiei* să afirme că... „un concert românesc, cu un nivel artistic atît de înalt, nu s-a dat încă în Oradea — Mare"[1]. Ca şi în veacul trecut, jocurile *Ardeleana*, *Bătuta*, *Romana* şi *Sîrba* erau nelipsite din ciclul dansurilor, care răsunau în timpul balurilor. La serbarea din martie 1900, numerele din program au fost acompaniate de orchestra tinerimii, care, în plus, a executat: *Potpuriu* de I. Mureşianu, *Uvertură* de Tittel şi *Colomeică rusească* de Wieniawski. Orchestra, bănuim, era dirijată de Iosif Vomacska. Emil Monţia, Irina Popovici, Viorica Popovici au concertat în 1901.

Corul „Hilaria" concertează curent, în anii următori, cultivînd acelaşi repertoriu ca şi alte Reuniuni, cu menţionarea că de mare preţuire se bucurau şi compoziţiile bucovinenilor Flondor, Vorobchievici pe lîngă ale lui Dima, Musicescu, Porumbescu, Vidu. Impresiona în execuţiile corului armonia corectă, soliştii fiind stăpîni pe arta lor.[2] La concertele Reuniunii din 1904 e prezentă capela militară. Noi tineri muzicieni debutează în concertele orădene: pianista Lucia Plopu, soprana Valeria Venter, artista Helena Sfurlea, pianista Gizela Popescu, violonistul Valeriu Magdu.

Şi în viaţa „Hilariei" participarea la Expoziţia jubiliară de la Bucureşti, 1906, a constituit un eveniment de seamă, orădenii şi-au adus obolul la reuşita manifestărilor muzicale, adevărate momente de înălţare naţională. La Oradea, serbările „Hilariei" aveau caracter periodic, două pe an, în lunile de iarnă (noiembrie-decembrie, februarie).

Ca regulă, piesele româneşti aveau prioritate, lista autorilor îmbogăţindu-se mereu. Astfel, în februarie 1907, s-au cîntat: piese de A. Bena — *Mori, mîndră*, Trifon Lugojan — *Despărţirea*, precum şi compozitori transilvăneni de altă naţionalitate, H. Bönike — *Coroana cufundată*. În aceeaşi seară s-a jucat şi sceneta muzicală de G. Heincze — *O seară la Reuniunea de cîntări din Ştrengăreşti*. Excursiile erau la ordinea zilei, în diferite localităţi din Bihor, Hilariştii fiind legaţi mai ales de localitatea Tinca, unde concertau adeseori. În februarie 1908, amatorii orădeni au reprezentat comedia în două scene pentru cor bărbătesc şi pian *Rigurosul teologic* (*Candidatul Linte* — n.n.) — de C. Porumbescu. Era firesc ca pasul următor în abordarea unor creaţii de acest gen să-l constituie prezentarea tabloului etnografic *La şezătoare*, care a fost jucat la Oradea de membrii „Hilariei" cu corul Reuniunii din Sibiu, sub bagheta lui T. Brediceanu, la 25 februarie/10 martie 1910. Interpreţii: V. Trigheteanu, Octavian Mureşianu, Maria Crişan, Iuliu Enescu (el a asigurat şi regia), Sofronius Roşca, Marioara Mureşianu, Mimi Popescu, Nicolae Boeriu. La premiera orădeană au venit români dintr-o serie de localităţi transilvănene şi bănăţene, conferindu-i un caracter sărbătoresc. ...„Vorba dulce şi cîntecul melodios — scria *Tribuna* din Arad pe marginea concertului la Oradea (XIV, 63, 1910, p. 1) — aprinde prin văi uitate flacăra naţională şi încălzeşte o lume întreagă românească, făcînd-o să tresară..." În contextul manifestărilor artistice ro-

[1] Vulcan, I. *Concertul din Oradea-Mare*. În: *Familia*, XXXVI, 8, Oradea, 20 februarie 1900, p. 92.

[2] *Serata literară la Oradea*. În: *Familia* XXXIX, 46, 1903, p. 549.

Scanned with OKEN Scanner

mânești din Oradea, corul „Hilaria" se impune tot mai mult, înregistrînd în 1913 și 1914 o pulsație mai puternică datorită concursului larg dat de femeile române. Corul avea 60 de membri, iar fanfara era mereu prezentă la serbări.

După actul de la 1 februarie 1918 „Hilaria" a continuat să se manifeste, N. Firu este la fel de activ. Noile condiții însă impuneau restructurarea Reuniunii care își elaborează un nou statut, scopul ei fiind spus răspicat: cultivarea muzicii românești. Întrucît N. Firu nu se mai poate ocupa de cor, cu aceeași rîvnă, fiind numit revizor școlar, el urma să-l sprijine pe noul numit. Totuși, N. Firu va mai apare ca dirijor. În locul lui a fost numit George Strat, elev al lui D. G. Kiriac. Cu ocazia Adunării Generale *ASTRA*, la 17 octombrie 1920, a avut loc un concert la care și-au dat concursul: pianistul amator Gheorghe Bacalogu, redactorul revistei *Cele trei Crișuri*, Ana Voileanu, Rita Mărcuș, Lya Pop, I. Crișan, Rudolf Steiner, Orchestra Teatrului dirijată de A. Varodi și corul „Hilaria" care a interpretat *Concertul nr. 6* de Bortneanski, dirijat tot de N. Firu, care a fost călduros felicitat de G. Dima, prezent în sală.

În Bihor existau și alte formații. N. Firu pune bazele, în 1900, Corului meseriașilor din Oradea și apoi Corului din Velența, cartier din Oradea. Leontin Palladi dirija corul preparanzilor orădeni. Mai exista Cercul coral al amatorilor, Corul muncitorilor tiparului, Corul cercului muzical „Gutenberg", al tipografilor. Profesor N. Diamandi alcătuiește un cor la Beiuș, în 1898. Tot la Beiuș, Alexandru Thira conduce Corul „Tinerimii", prin 1900. În 1905, se constituie aici Reuniunea română de cîntări „Lira". Concertele la Beiuș erau frecvente și variate ca program. Aici se afirmă în 1912 Francisc Hubic ca interpret, prezentînd și conferința *Din istoria muzicii*, apoi I. Bușița, Al. Chira, Valeria Ștefănică, care execută și *Potpuriu național* de Gh. Dinicu. Casina română din Beiuș juca în 1910 *La șezătoare* de Brediceanu. Coruri mai erau în satul Cheț, dirijat de Grigore Gorög, în Rogoz și Hodod. Cu sprijinul lui G. Dima, s-a înființat în toamna anului 1920 Reuniunea de muzică din Cluj, al cărei președinte a fost, la început, T. Brediceanu.

La Blaj, Iacob Mureșianu organizase o viață muzicală propulsată de corul preparandial, de orchestra de amatori al căror punct culminant, probabil, îl reprezintă concertele „academii" cum le mai zice T. Brediceanu[1], din vara anului 1911. În primul concert s-a cîntat: I. Mureșianu — *Uvertura „Ștefan cel Mare"*, *Imnul Astrei;* Leoncavallo — *Prolog din „Paiațe";* T. Brediceanu — *Arde-mi-te-ai codru des* și *Foaie verde pup de crin* (solist baritonul I. Crișan); Puccini —*Arie din „Boema";* Dima — *Seguidilla* și *Mîndro, de dragostea noastră* (solist Șt. Mărcuș); Scheletti — *Ce te legeni codrule;* Dima — *De ce nu-mi vii;* T. Brediceanu — *Bădișor depărtișor;* I. Mureșianu — *Erculean*, baladă, soliști V. Carșai și V. Popovici. Mureșianu a dirijat ansamblul din care făcea parte și Capella orășenească din Sibiu. În a doua manifestare din seara următoare, s-a cîntat: *Mănăstirea Argeșului*, baladă dramatică de I. Mureșianu, prima lucrare de acest gen în muzica noastră, „jucată pe scenă" cu costume și decoruri, beneficiind de interpretarea lui I. Carșai, N. Corfescu, O. Mureșianu, V. Popovici și I. Crișan. T. Brediceanu o consideră, evident, în mod eronat, „prima operă românească compusă de un autor de la noi și jucată la

[1] *Producțiuni muzicale la Blaj.* În: *Luceafărul*, X, 18, Sibiu, 16 septembrie 1911, p. 416.

Scanned with OKEN Scanner

noi"[1]. Avea dreptate doar în sensul că era prima operă datorată unui compozitor transilvănean şi jucată în Transilvania de o trupă ce cînta în limba română. Accepţiunea de „operă" pe care o dă T. Brediceanu trebuie luată în sensul că era o lucrare ce se reprezenta, deoarece caracterul oratorial este clar prefigurat în titlu, în subtitlu mai exact, de către autor. Indiscutabil însă, I. Mureşianu, care nu avea condiţiile lui Dima de la Braşov şi nici chiar ale lui Vidu de la Lugoj, realizase un mare eveniment prin această montare, premieră absolută, înscriindu-l în conştiinţa naţiunii.

Mişcarea corală se extinde şi în rîndurile muncitorimii. Evident, mulţi muncitori erau corişti în cadrul Societăţilor şi Reuniunilor. Ceea ce voim însă acum să subliniem, să accentuăm, priveşte direct existenţa unor coruri emina-mente muncitoreşti, pentru înfiinţarea cărora pledase cu succes D. A. Teodoru, Panait Moşoiu, C. Dobrogeanu-Gherea. Alecu Constantinescu publica în octombrie 1907 următoarele în *România Muncitoare:* „Muzica vocală într-o mişcare, şi anume aceea reprezentată prin cor, aduce mari foloase, pentru că ea trezeşte nu numai dorinţa de luptă, atingînd simţurile dorinţei de ceva mai bun, mai frumos, dar şi dorul de libertate adormit în muncitorul care, din mica-i copilărie, n-a auzit altă melodie mai dulce în afară de aceea a ciocanului, a fierăstrăului, sau zgomotul infernal al motoarelor de fabrică".

„Într-o mişcare socială... corul atrage, reţine pe muncitor, îl împinge la luptă".[2]

La Bucureşti se înfiinţează Cercul coral muncitoresc dirijat de Ion Jinga. Braşovul avea o veche Societate a Sodalilor şi meseriaşilor români. Tot în acest oraş, în 1907, se înfiinţează Corul general muncitoresc (bărbătesc).[3] Repertoriul preferat: *Internaţională, Internaţionala proletariatului român, Hai să cîntăm tovarăşi* (melodia Marsiliezei), *Poporu' este titan, Drapelul nostru este roşu, Hai la luptă îndîrjită, fii ai poporului,* şi altele.

La Arad-Gai exista în 1912 un cor muncitoresc condus de Mihai Iovin. Gheorghe Petrescu conduce corul tipografilor „Aurora" şi „Gutenberg" din Arad.

„ARMONIA" DIN CERNĂUŢI

Societatea „Armonia" din Cernăuţi, aflată sub îndrumarea muzicală a lui Tudor Flondor, atinsese un stadiu care-i îndreptăţeau aspiraţii superioare. Astfel că în 1898 s-a cîntat *Crai nou* cu interpreţii: Aglaia Lupu, Hedwig Bucher, Grigore Pantazi, Gheorghe Sîrbu, Adrian Forgaci, Ştefan Scarlat, Constantin Berariu, Constantin Hoştiuc.[4] La 4 mai 1901 s-a jucat *Moş Ciocîrlan.* Colabora-

[1] Idem, p. 417.
[2] Constantinescu, Al. În: *România muncitoare,* III, seria II, 34, 21 octombrie 1907, cf. Ghenea, C. C. *Din trecutul culturii muzicale româneşti,* Bucureşti, 1965, Edit. muzicală, p. 194.
[3] Frăsineanu, T. *Corurile muncitoreşti de odinioară.* În: *Gazeta Transilvaniei,* nr. 9, Braşov, 2 februarie 1944, p. 4.
[4] Buescu, Corneliu. În: *Restituiri muzicale. Carol Miculi şi Tudor Flondor.* Bucureşti 1977, Editura muzicală, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

torul lui Flondor era dirijorul Anton Koller. Compoziţiile lui Flondor erau cu regularitate programate în concertele „Armoniei". Societatea „Armonia" a avut sucursalele ei, filiale în multe centre din Moldova. Mişcarea muzicală nu se rezumă la „Armonia", deoarece, bunăoară, în 1907, la Cernăuţi mai activau: Societatea corală „Ciprian Porumbescu", Societatea „Şcoala română", Societatea doamnelor române, Societatea „Lumina", dirijor — Victor Vasilescu, „Musikverein" şi „Männersgesangverein". La Suceava exista în 1903 Corul Clubului Român şi Reuniunea de cîntări „Ciprian Porumbescu", dirijată de Severin Procopovici, un cor de circa 40 de persoane, avîndu-l ajutor pe Alfred Schlüter, director al şcolii muzicale. Repertoriul s-a îmbogăţit an de an, (predominau compoziţiile lui Porumbescu, Mandicevski, Dima, Musicescu, Popovici...) În 1908, comemorînd 25 de ani de la moartea lui C. Porumbescu, Reuniunea s-a remarcat printr-un concert foarte îngrijit. Cum în 1908 A. Schlüter se transferă la Cernăuţi, pe postul de dirijor se angajase August Karnet, devenind timp de trei decenii un pasionat conducător al funcţiilor sucevene. La Cîmpulung Moldovenesc era Societatea „Raraul" al cărei cor era condus de Victor Vasilescu şi Ilarion Verenca[1]. La Rădăuţi exista un cor al orăşenilor. La Cernăuţi, de fapt, în zona Bucovinei îşi desfăşoară activitatea interpretativă Leon Goian, violonist concertist.

La Bîrlad exista în 1898 Societate Filarmonică, iar în 1903, Societatea „Armonia". Oscar Klinke a pus şi bazele unui cvintet de suflători. Animatorul muzical al Bîrladului rămîne însă Eugeniu Bulbuc. În Paşcani activa Societatea „Hora" (1903). La Fălticeni, în 1903, s-a înfiinţat Societatea culturală. Kelti, Ciolac şi Radu Tempea concertau în 1903 la Botoşani. Aici Al-Saint-Georges organizează Societatea „Armonia" care, din 1904, e condusă de Ioan Nicoleanu. Scopul ei era... „propagarea şi dezvoltarea gustului muzical şi formarea unei orchestre de diletanţi". Dr. Blazian conducea în 1899 o Societate muzicală la Rîmnicu-Sărat, unde, în urmă cu un an, se fondase Societatea filarmonică. Elevul lui Caudella, I. Lango, înfiinţase în 1899 o Societate muzicală la Focşani. Primul concert vocal-instrumental s-a ţinut la 7 martie 1899. Apoi se realizează o fructuoasă colaborare cu Oscar Hincke şi cu Lucio Vechio, dirijorul fanfarei militare. În cadrul concertelor apare Elena Teodorini. Corul se separă de orchestră în 1901, constituindu-se în „Armonia" condusă de Eugeniu Bulbuc, elevul lui Ştephănescu şi Wachmann. A concertat la Iaşi, Galaţi, Focşani, Tecuci, Vaslui, Botoşani, unde, în 1906, a obţinut medalia de aur ca şi celelalte formaţii corale care au participat la expoziţia jubiliară. Ilarion Firescu dirijează din 1903 corul din Putna, format din plugari. În 1916 îi ia locul Leon Abageru care va activa aici pînă în 1938. Un bun Cor al Atelierelor C.F.R. ia fiinţă la Paşcani, în 1919. Din 1908, Focşanii aveau Societatea corală „Doina Vrancei", condusă de I. Nanulescu şi Savel Rachitivan. Interesul pentru muzică era viu şi la Galaţi care dispunea, din 1898, de Societatea „Lyra". În mai 1903, aici s-au ţinut serbările Societăţilor germane de cînt din România. Prin 1909, G. Tărăbuţă conducea corul Societăţii literar-muzicale „Cuza-Vodă"[2]. La Brăila viaţa muzicală era întreţinută de Trupa corală a lui

[1] Poslușnicu, M. Gr. *Op. cit.*, p. 445—446; Satco, Emil. *Muzica în Bucovina.* Ghid, Suceava, 1981, p. 82.

[2] Beniol. *Producţiile Societăţii literar-muzicale „Cuza-Vodă" din Galaţi.* În: *Arta română*, II, 3, Iaşi, martie 1909.

Scanned with OKEN Scanner

Schorr (1900), Societatea „Gemntlichkeit" condusă de Ion Faltis (1900) şi, în primul rînd de Societatea filarmonică dirijată de Leopold Kern (1899) şi Societatea „Armonia" care avea un cor bărbătesc dirijat, pînă în 1900, de I. R. Simionescu apoi, de Hărmeziu, pînă în 1903. Acesta nu reuşeşte să menţină nivelul anterior, fapt care-i constrînge pe conducătorii Societăţii să-l recheme pe Simionescu, dirijor autoritar şi priceput, care a condus Corul „Comunal" pînă în 1918. Îl succede Nicu Apostolescu, din 26 decembrie 1918[1]. În 1920 activa la Brăila Societatea „Lyra". La Tîrgu-Neamţ, în 1903, se iniţiază o Societate muzicală. La Dorohoi, în 1918, se naşte Asociaţia muzicală „Zorile". „Armonia" din Dorohoi era strunită de Ioan Nicoleanu. Vasluiul avea în 1908 o „Lyra" corală dirijată de Ioan Vasiliu. La Roman, în 1915, I. Danielescu conducea Societatea „Miron Costin". Anul 1899 marchează în viaţa muzicală din Bacău înfiinţarea Societăţii filarmonice, datorită lui Oscar Hincke, avînd alături pe Margareta Iamandi, Elisa Proveanu şi Titus Galin. Frecvente erau la Bacău spectacolele şcolarilor, iniţiindu-se, în 1908, chiar şi un concurs. În unele sate din Moldova activau formaţii corale. La Dumbrăveni, Calistrat Popărăscu şi apoi Ioan Capriţă aveau un cor remarcat. În fine, corul din Osoi. Iaşi, în 1906 se remarcase la Expoziţia jubiliară din Bucureşti, avînd 70 de persoane. Dirijorul corului, I. A. Toma. Mai erau coruri şi la Mînzeşti, Ungheni. Ion N. Baston întemeiază, la Constanţa, în 1906, pe scheletul Corului catedralei, înfiinţat în 1896 de M. Frimu, Reuniunea Muzicală, „Gavriil Musicescu"[2], care susţine concerte vocal-instrumentale, beneficiind de concursul pianistei Maria Blitzner-Iasinski.

CORURI DIN MUNTENIA ŞI DOBROGEA

Ion Antoniu pune temelia Societăţii „Doina Dobrogei" în primăvara anului 1912. În 1900, la Tulcea, funcţiona o Reuniune muzical-literară, iar Reuniunea „Armonia" (1901), condusă de Spacovici, apoi de Gr. Zavalide, care declara că unul din scopurile urmărite era cultivarea muzicii naţionale[3]. O Societate filarmonică „Lyra" avea şi oraşul Giurgiu.

Corala „Liedertafel" din Piteşti era alcătuită din mulţi români, deoarece nu erau aşa mulţi germani în acest oraş din Muntenia[4]. Datorită unor neînţelegeri între membrii Societăţii, dizidenţii s-au grupat în „Liedertafel Lyra" sau Societatea „Lyra", avîndu-l ca dirijor pe Prohaţcha, şeful muzicii militare din localitate. După ce cîţiva ani condusese corul bisericii Sf. Gheorghe, Teodor Băjenaru înfiinţează în 1904, Societatea Muzicală Română „Dorul". Mai exista şi un cor condus de Ioan Ianculescu. La 5 februarie 1906, „Dorul" organizează un concert-bal. Din iunie 1910, capătă o altă denumire: Societatea culturală „Dorul Carpaţilor", iar în 1912, Societatea culturală muzicală „Armonia". În

[1] Teodorescu, Nicu. *Armonia 100*, Brăila, 1972.
[2] Ionescu Niculae, G. *Euterpe la Tomis*, Constanţa, 1981, p. 26.
[3] * . . . *Tulcea. Serata reuniunii „Armonia"* În: *România Muzicală*, XII, 9, 1 mai 1901, p. 65.
[4] Voinescu, Silvestru, D. *Un secol de activitate corală în Piteşti*. 1971, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

1913, Constantin Albu preia bagheta „Armoniei", dar după 1914 nu mai are activitate.

O altă Societate corală piteșteană a luat naștere în 1908 și s-a intitulat „Freamătul", propunîndu-și și în statut răspîndirea muzicii în toate straturile societății, înlesnirea iubitorilor muzicii de a se cunoaște și împrieteni, cultivarea sentimentelor naționale prin artă. Dirijorul și animatorul corului mixt bărbătesc a fost Teodor Sivulescu. Concertul inaugural din 18 aprilie 1909 a cuprins: Dima — *Hai în horă*, T. Popovici — *Știi mîndro*, Kreutzer — *Capela*, Echert, — *Cîntec nautic*, Vidu — *Arcașul lui Ștefan Vodă*, Mandicevschi — *Cîntecul moldovenilor*, Silvulescu — *Dorul mîndri mele*, T. Popovici — *Horă*, Vidu — *Răsunetul Ardealului* și Verdi — *Corul din „Ernani"*. La invitația coralei craiovene „Hora", corul „Freamătul" întreprinde un turneu în iunie 1909. Ioan Ianculescu dirija un cor al Societății lirico-literare „Doina Carpaților", apărută în 1910. Iosef Eltety conducea un mic cor al puținilor unguri ce locuiau la Pitești. După 1913, corurile piteștene intră într-o zonă de stagnare datorită încorporării multor membri. Activ era corul liceului dirijat de Constantin Albu, ca apoi, să stagneze și acesta.

La Tîrgoviște, B. Anastasescu a condus coruri de elevi. Gheorghe Rusu se afirmă în fruntea Reuniunii muzicale din Tîrgoviște pînă în 1902. O Asociație muzicală „Omnia", condusă de Ioan N. Schiteanu dăinuie între 1906—1916.[1] „Asociația" organiza concerte în orașe apropiate, iar în 1912, la Iași. În 1909, la Tîrgoviște s-a înființat și Societatea „Buciumul", avîndu-l ca dirijor pe Sava Radu, șeful muzicii militare.

„Armonia" își reia activitatea din septembrie 1918, organizînd manifestări muzicale și teatrale. Toma B. Adrian, în 1920, alcătuiește corala bărbătească „Doina Dîmboviței". Personalitatea dominantă în viața muzicală din Tîrgoviște rămîne Gheorghe Rusu care în 1919 se hotărește să pună în repetiții *Crai nou* și *Vagabonzii*. Reuniunea muzicală de cîntări din 1919 devine „Cîntarea României". La Giurgiu activa, din 1902, Societatea „Cîntarea Dunării" dirijată de Anghel Bărbulescu. La Cîmpulung-Muscel, din 1900, activa Societatea „Carmen Sylva". La Bușteni, Gregoriu Popovici, Vasile Suciu (1812—1904), Ioan Roșu (1904—1910) și Vasile Drincu (1912—1927) conduc corul. Calistrat Popărescu e animatul Societății „Freamătul" de la Călărași. Și la Cîmpina era un cor „G. Musicescu", condus de Gh. Strat. În 1908, 28 aprilie, tot aici se fondează Societatea muzicală „Negru Vodă", care avea un cor bărbătesc, dirijat de Badea Alboteanu.

La Ploiești, de asemenea, se găseau cîteva organisme muzicale. Corul Societății muzicale „Lyra Prahovei", condus de M. Pîrvulescu, data din 1879, iar Corul de muzică vocală a lui Atanasie D. Verzeanu a activat din 1881 pînă în 1902, an în care dirijorul s-a mutat la Sinaia. Asociațiunea filarmonică „Prahova" datează din 1896, prin transformarea Societății.

I. Gr. Danielescu avea un cor între 1906—1912 la liceul „Petru și Pavel". Anul 1908 marchează întemeierea Societății „Excelsior", care avea un cor dirijat de Inocențiu Ștefănescu și o orchestră dirijată de Ferdinand Eberth și C. Polloni. I. Croitoru și I. Gr. Danielescu aveau, din 1909, Corul „Ligii cul-

[1] Brînduș, Victor. *Pagini din activitatea corală tîrgovișteană*, 1974, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

turale". Tot I. Gr. Danielescu, din 1912, conducea corul „Doina Prahovei", cor muncitoresc.

Diverse Societăţi iau naştere la începutul secolului: Societatea „Lyra" a lui Raiculescu exista din 1906,[1] „Excelsior", din 1908, „Doina Prahovei", din 1912, „Freamătul codrului", din 1918.

La Cîmpina, în 1906, Gheorghe Strat edifică Societatea corală „Valea Prahovei"[2] menţinîndu-se pînă în 1920, iar Atanasie Verzeanu, din 1903—1914, organiza un cor la Sinaia. *Revista Muzicală şi Teatrală* din ianuarie 1908 specifică denumirea Societăţii muzicale din Sinaia: „Gavriil Musicescu".

În Rîmnicu Vîlcea, mişcarea muzicală se făcea în jurul Societăţii muzicale „Progresul".

I. PAULIAN ŞI SOCIETATEA „DOINA"

Drobeta Turnu-Severin revendică de asemenea o viguroasă tradiţie muzicală. Aici au existat Societatea „Amicii muzicii", Corul „Lyra", Societate muzicală „Doina"[3], căreia i s-a dus vestea datorită performanţelor înregistrate sub conducerea lui Ioan St. Paulian, venit de la Slatina, unde înfiinţase un cor al liceului şi unul al catedralei. La Slatina exista în 1912 Soc. corală „C. Porumbescu", condusă de Dartagnan Rădulescu şi apoi de Mihail D. Georgescu. Actul înfiinţării a fost semnat la 12 noiembrie 1897, debutînd la 5 februarie cu un concert alcătuit din cîntece patriotice şi prelucrări corale de G. Musicescu, I. Mureşianu, I. Costescu, T. Cerne, I. St. Paulian, la care se adaugă conferinţa cu tema: *Poeziile şi melodiile naţionale.*[4]

Ca şi Kiriac, Vidu, I. ST. Paulian a fost un mecena al culturii mehedinţene, desfăşurîndu-se polivalent în domeniul muzicii, teatrului, literaturii. Idealul Coralei „Doina" era formulat astfel: „Răspîndirea gustului muzical şi în special celui naţional", după cum arată procesul verbal de constituire . . . „Să răspîndească gustul muzicei în toate stratele societăţii şi prin muzică să întărească simţămîntul naţional, sentimentul moral şi religios, să îndulcească şi să îndrepte moravurile noastre să apropie mai mult sufleteşte pe unii de alţii."[5] Paulian leagă adeseori programul coral de o tematică anume. Astfel, cînd în 30 ianuarie 1898 a conferenţiat despre Alexandru Flechtenmacher, programul care a urmat s-a axat, în principal, pe creaţia acestuia. Din 1898, corul bărbătesc se transforma în cor mixt, iar în programele sale introduce şi numere instrumentale. În 1905 se constituie chiar o secţie feminină a corului. I. St. Paulian a fost un muzician dotat, un talentat dirijor care a ştiut să obţină rezultate excelente cu corul său, ridicîndu-l pe o treaptă care-i permitea un loc fruntaş între corurile cele mai bune. Aprecierile în acest sens ale lui Musi-

---

[1] Ionescu, Gh. C. *Corul Palatului culturii Ploieşti*, Ploieşti, 1968.

[2] Florian, Ion. V. *Din istoria cîntecului nostru muncitoresc.* În: *Flamura Prahovei*, aprilie, 1978, p. 18.

[3] *Corespondenţe.* În: *România Muzicală*, X, 8, 15 aprilie 1899, p. 63.

[4] Ciobanu, Pavel. *Corul „Doina"*. Drobeta Turnu-Severin, 1972.

[5] Paulian, I. *Darea de seamă* . . . În: Cosma, V. *Ioan St. Paulian în lumina izvoarelor documentare.* Drobeta Turnu-Severin, 1973, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

cescu, Vidu, Dima, Kiriac pot fi edificatoare. Dar Paulian a fost și un spirit întreprinzător, în sensul că a inițiat o serie de turnee cu corul, mai ales în localitățile din Banat, realizînd o legătură strînsă cu formațiile de acolo și, totodată a acționat pentru ca Turnu-Severinul să fie vizitat de corurile celebre ale epocii. „Prin cîntec — scria în *Tribuna* din 17 februarie 1931 I. St. Paulian — am rupt zăgazurile nedreptelor noastre hotare, prin cîntec ne-am putut cunoaște și aprecia, prin cîntec ne-am legat suflet de frați,"[1] Energia lui Paulian a făcut ca să se inițieze un viu schimb de formații, dinamizînd rețeaua mișcării corale și, odată cu aceasta, s-a stabilit o comuniune ce a cunoscut momente de patriotism vibrant. Astăzi, cu greu mai realizăm amploarea evenimentelor muzicale de atunci și sentimentele pe care le provocau. Dar sosirea la Lugoj a corului „Doina" în frunte cu Paulian a însemnat, în aprilie 1902, un moment de mare senzație la care a participat nu numai Reuniunea lui Vidu, ci și Lugoscher Gesang und Musikverein, Gewerbe Liederkranz, Lugosi Magyar Dal Egylat, Reuniunea „Lyra", alături de cei zece mii de locuitori care i-au întîmpinat la gară! Dar participarea la Expoziția jubiliară (1906)? Dar vizitele la Mehadia (1902), Craiova (1910), Caransebeș (1914), Orșova (1912), Coștei-Iugoslavia (1913)? „În dor cîntam noi țara / Și neamul ne-nalță, / Iar Doina triști ori veseli, Cu dragoste cîntăm" — aceste cuvinte par să surprindă idealurile de care a fost animată Societatea „Doina", care a înfruntat multe piedici pentru a-și vedea idealurile împlinite. Orizontul repertoriului „Doinei" era cam același ca și la alte coruri. Iată un program susținut la Strehaia, la 26 octombrie 1911: Ștephănescu — *Lăudați pre Domnul* (psalm), B. Anastasescu — *Am umbiat pădurile* și *Verde pelin verde*, Caudella — *Ochi albaștri*, Stephănescu — *Mîndruliță de la munte* (solo Lenuța Coandă), Bena — *Toanta* și *Mor mîndro*, Vidu — *Vraja*, *Jalba norii*, *Români, haideți*. De reținut că Paulian conferența despre *Cîntece populare românești*. Sărbătorind, al 10 noiembrie 1911, cincisprezece ani de la înființare, corul a prezentat un concert alcătuit din: *Lăudați pre Domnul* de G. Stephănescu, *Și dacă ramuri bat în geam* (versuri Eminescu) muzica adaptată după F. A. Gevaert, *Am umblat pădurile* și *Verde pelin verde* de B. Anastasescu, *Grînele vara se coc* de I. Vidu *Brîul* de J. Movilă, *Toarce, lele* și *De-am avut* de T. Popovici, *Floarea din pîrleaz* de E. Mezetti, *Lelea cu scurteica verde* de J. Movilă, *Vraja*, *Jalba norii* de Vidu, *Urmași ai marilor martiri* de I. St. Paulian.[2] Deci, un program românesc, variat și pretențios.

La 25 martie 1919, corul „Dima" își reia activitatea printr-un concert dat... „în memoria acelor ce prin artă au căutat să prepare sufletește realizarea aspirațiilor noastre naționale și care au căzut jertfă acestui ideal."[3] Fără îndoială, în Panteonul culturii noastre corale, „Doina" lui St. Paulian are un loc vizibil deoarece „... a fost un mijloc de afirmare a idealului național prin intermediul muzicii".[4]

---

[1] Ciobanu, Pavel. *Corul „Doina"*. Drobeta Turnu-Severin, 1972, p. 36.

[2] Iulian, *Turnu-Severin. Festivalul Societății „Doina"*. În: *Rampa*, I, 22, 11 noiembrie 1911.

[3] Severin, Petre. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzical al Olteniei*. În: *Rezonanțe culturale oltene*, Craiova, 1971, p. 374.

[4] Chipurici, N. *Date și mărturii despre Societatea muzicală „Doina" din Turnu-Severin*. În: *Revista arhivelor*, XI, 2, București, 1968, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

CORALE CRAIOVENE

Societatea Filarmonică înfiinţată la 19 iunie 1904 la Craiova avea un cor pe care-l dirija Elie Mihăilescu şi o orchestră condusă de Gandy, apoi de N. Stoianovici, Ioan Zaman şi dr. Mayer. Concertul inaugural din 17 septembrie 1905 se axa pe diverse piese, între care unele semnate de Vidu şi Mendelssohn-Bartholdy. În 1906, corul era dirijat de C. Anastasiu. Societatea s-a încumetat, în februarie 1909, să organizeze un *Festival Wagner*. În 1903 (aprilie), la Craiova s-a organizat serbarea sfinţirii clopotelor Corului „Loreley".

G. Gabrielescu fondează, împreună cu alţi cărturari craioveni, Cercul muzical-coregrafic „Hora", la 15 noiembrie 1904. În cadrul Cercului exista un cor bărbătesc instruit de Ioan Solovin. Pentru concertele publice conduse de Grigore Gabrielescu, se apela şi la instrumentiştii liceului, ceea ce explică prezenţa în programul manifestării a *Uverturii naţionale Moldave* de Flechtenmacher. „Hora" se reorganizează în 1906, în fruntea corului erau acum G. Economu şi George Simonis. Într-un concert a fost inclusă şi lucrarea *Sunetele de pe malul Dunării* de dr. Puţureanu. Disensiunile şi slabul interes al celor doi dirijori duce la înlocuirea lor prin Theodor Ionescu, căruia-i revine şi ideea organizării unei federaţii a tuturor Societăţilor corale din Oltenia (1909), ceea ce n-a fost realizat. El cultiva părerea că, „prin muzică se vor armoniza clasele sociale", înfrăţite în coruri. . .

La Craiova, Liga culturală organiza concerte. Într-un asemenea concert din ianuarie 1912, s-a cîntat şi *Marşul din opera comică „Olteanca"* de Caudella.

Societatea Filarmonică şi „Hora" se contopesc în decembrie 1909 formînd Societatea Muzicală Română „Armonia", avînd la 25 mai 1911 primul concert. Membrii săi se angajează să cultive muzica naţională. Corul Societăţii, dirijat de Ivan Solovin şi Basil Anastasescu, numără 90 de membri. Orchestra „Armoniei" era grefată pe nucleul profesorilor Conservatorului „Cornetti". Dirijorii care au condus-o: I. N. Otescu, A. Castaldi, George Fotino, şeful muzicii militare din Craiova.

Formaţiile muzicale ale „Armoniei" din Craiova au concertat în Banat, Turnu-Severin, Bucureşti, chiar şi la Belgrad. Războiul a înfrînat mersul ei înfloritor, iar reluarea activităţii, în 1918, nu a mai reuşit să o aducă la nivelul dinainte.

Craiova mai avea şi alte coruri. Astfel, din 1902 fiinţa Societatea „Eintrackt", avîndu-l dirijor pe Petreanu. Ea se va reorganiza după 1918, de data aceasta datorită dirijorului Bubencik. În 1905, exista şi o Societate a elevilor. George Fotino fondează în 1906 o Societate „Lyra", iar saloanele casei sale găzduiau frecvent manifestări ale muzicii de cameră. Mai trebuie menţionată şi Societatea corală a şcolarilor, condusă de I. Stănescu-Giovanni, şi Corul şi orchestra liceului „Carol" sau Corul internatului secundar de fete, condus de A. Simionescu, ori al externatului de fete, dirijat de Eugenia Bazelli, coruri bine cotate.

Pentru a căpăta o imagine cît mai edificatoare a mişcării muzicale româneşti, trebuie spus că în anumite oraşe, din afară hotarelor ţării, coloniile româ-

Scanned with OKEN Scanner

nești inițiau concerte la care se produceau artiștii noștri aflați în turneu, cîntîndu-se creațiile compozitorilor români. Cîteva exemple: la Paris, la 31 decembrie 1900, „Cercul România" a dat concert cu concursul lui G. Enescu și al lui Lică Ștefănescu. La un alt concert, din aprilie 1904, au apărut Olimpia Georgiade (canto), Florica Solacoglu (pian) și George Enescu. La Budapesta, în primăvara anului 1907, „Cercul Tinerimii Române" a avut un concert în care s-au executat *Constantin Brîncoveanu* de I. Mureșianu și *Poemul muzical* de T. Brediceanu. V. Triteanu și L. Cosma au cîntat și melodii populare românești.[1]

Concerte românești se organizau destul de des la Paris, Viena, Budapesta. La un asemenea concert de la Budapesta, în aprilie 1901, au cîntat violonistul E. Șincai, V. Opriș, eleva lui Hubay, Desideriu Lenghel și Clotilda Olteanu (canto). Corul românilor din Budapesta purta numele „Petru Maior" și în perioada 1899—1905 a fost dirijat de L. Domide.

Adunările Societății pentru fond de teatru român, ținute anual într-o altă localitate din Transilvania, constituiau prilejul unor manifestări artistice în care ponderea muzicii nu era deloc neglijabilă. În 1898, la Hațeg, 1899, la Sălișteș, 1900, la Abrud, în program figurînd alături de compoziții românești, piese de Haendel, Smetana, Donizetti, Schubert, Schumann; 1901, Șimleul Silvaniei, 1902, Bistrița, unde L. Domide dirijează un cor de 100 de persoane. Se interpretează și fragmente din operele *Faust* și *Trubadurul*. În 1903, Sebeș, 1904, Brad, 1905, Sibiu, cu un program de mai multe seri, consacrate muzicii, în care s-a jucat *Serata etnografică* și *La șezătoare* de Brediceanu, *Moș Ciocîrlan* de Flondor, regizor G. Pantazi din Viena. La concertul Societății „Carmen" din București, susținut în 1906 în Lipova, și-au dat concursul Olimpia Brașoveanu și Valeria Pop; 1907, concertează corul Reuniunii din Brașov, dirijat de Dima. 1908, Oravița, concert cu soliștii I. Crișan, St. Mărcuș, M. Branișteș, Elena Pavlovici; 1909, Alba Iulia, 1910, Reghin, cîntă și Aca de Barbu; 1911 Blaj, concertele I. Mureșianu; 1912, Brașov, s-au reprezentat operele *Cavalleria rusticana* și *La șezătoare;* 1913, Caransebeș, St. Mărcuș întocmește un memoriu pentru înființarea unei trupe române de operă în Transilvania, 1914 Brașov.[2]

FESTIVALUL CORAL DIN 1906 DE LA BUCUREȘTI

Este lesne de înțeles că în acest capitol am tratat doar acele contururi care să releve amploarea, natura și forța mișcării corale, „culme a istoriei noastre contemporane" . . . cum a considerat-o Ilarie Chendi, impresionat de setea de muzică a românilor, animați de acei dirijori . . . „care în zi de sărbătoare legă-

[1] *Musa Română*, IV, 12, martie 1907, p. 12.

[2] Mărcuș Ștefan. *Din trecutul Teatrului Românesc din Ardeal și Banat*. Buteanu, A. *Teatrul Românesc în Ardeal și Banat*, Timișoara, 1945, p. 106—109.

Scanned with OKEN Scanner

nau sufletele trudite ale poporului în doinele de dor şi jale."[1] Au fost lăsate la o parte numeroase date, formaţii, dirijori, evenimente care în vremea respectivă au însemnat ceva, probabil, o verigă din şiragul acţiunilor care au declanşat marele eveniment al Unirii. Nu ne putem permite să trecem însă peste Festivalul de la Arenele Romane din 1906, şi evocarea sa, prin mijlocirea datelor strict necesare, va avea darul să aducă noi raze de lumină asupra culturii muzicale de mase şi a reprezentanţilor ei. Înainte însă, vom arăta că de prin 1903 se aud voci[2] care pledează pentru introducerea muzicii corale în armată, pentru ca, alături de fanfară, muzica să-şi aducă şi mai mult contribuţia la îmbărbătarea şi călirea sufletească a ostaşilor. Ideea care l-a călăuzit pe D. G. Kiriac cînd a declanşat Festivalul coral de la Expoziţie a fost aceea a înfrăţirii generale a cîntăreţilor, pentru ca să se şteargă graniţele culturale dintre români, pentru a se realiza „. . . înfrăţirea prin cîntec a întregului neam".[3]

Lui Kiriac îi aparţine iniţiativa convocării, în vara anului 1906, la Bucureşti în „ideea unirii prin puterea armoniei", a ansamblurilor corale avînd o semnificaţie simbolică, astfel surprinsă de I. Chendi: „prin puterea cîntecului ai ştiut să deştepţi viziuni îndrăzneţe, să ne apropii pe toţi cei din patru unghiuri şi să ne dai prilejul ca unii pe alţii să ne îmbrăţişăm."[4] La Festivalul coral de la Expoziţie, s-au lansat invitaţii pe criteriul valorii artistice a formaţiei şi reprezentării provinciilor româneşti, indiferent de dominaţia politică. Astfel că, între 20—30 august 1906, s-au întîlnit la Bucureşti, într-o competiţie la care cîştigătorul era muzica, următoarele coruri: 1. Corul Moţilor din Abrud care, de fapt, reprezenta un ansamblu obţinut din fuziunea corurilor din Abrud-sat şi corul bisericii din Roşia, Zlatna, Bucium, Vidra, Cîmpeni. Dirija Octavian Sîntion, care-şi desăvîrşise studiile sub îndrumarea lui Czerny, I. Mureşianu, G. Dima, T. Popovici şi Czeza K.[5]; 2. Societatea „Armonia" din Bîrlad, dirijată de Eugen Bulbuc, absolvent al Conservatorului din Bucureşti; 3. Reuniunea română de cîntări din Bocşa-Montană, Banat, dirijată de Ioachim Perian, cunoscut şi prin armonizări de cîntece populare; 4. Corul vocal bisericesc din Bozovici, condus de Ilie Ruva; 5. Corul ţărănesc din Breaza-Prahova, creat prin 1897 de S. Robescu, dirijat de învăţătorul Ion Mircescu; 6. Reuniunea de cîntări din Dalboşeţ, dirijată de Ilie Imbrescu; 7. Corul ţărănesc din Dumbrăveni-Moldova, fondat în 1895 de Petrovici, apoi condus de Liviu Tempea şi Livescu. La Bucureşti era condus de fostul carmenist N. Popărăscu; 8. Reuniunea de muzică şi cîntări din Lugoj, condusă de I. Vidu; 9. Corul de plugari din

---

[1] Dumbravă, Gheorghe (Chendi, Ilarie). *Puterea cîntecului*. În: *Viaţa literară*, 36, Bucureşti, 1906; cf. *Pagini de critică*, Bucureşti, 1969, Edit, pt. literatură, p. 279.

[2] Movilă, J. *Corurile în armată*. În: *Gazeta Artelor* II, 15, Bucureşti, 9 februarie, 1903, p. 1; *Corurile în armată*. În: *Curierul Artelor*, III, 26—29, Bucureşti, 20 aprilie — 1 mai 1920, p. 6.

[3] Dan, Sever. *Scrisori din Bucureşti*. În: *Tribuna* X, 190, Arad, 10/20 octombrie 1906, p. 5.

[4] *Sărbătorirea profesorului D. Kiriac*. În: *Tribuna*, X, 168, Arad, 7/20 septembrie, 1906, p. 3.

[5] D. G. *Festivalul coral de la Expoziţie*. În: *Calendarul Minervei*, 1907, p. 114—124.

Scanned with OKEN Scanner

Ocna Sibiului, întemeiat în 1887 de elevul lui Dima, Isaia Popa. În 1906, era dirijat de Miron Bibu, fost seminarist; 10. Reuniunea de cîntări „Hilaria" din Oradea, dirijată de Nicolae Firu; 11. Reuniunea română de cîntări din Orăștie, condusă de Ioan Branga; 12. Reuniunea română de cîntări „Concordia" din Oravița, creată în 1882 de Ioan Bogdan, învățător care studiase muzica cu Fr. Zech; 13. Corul țărănesc din Osoi-Iași, dirijat de Ioan A. Toma; 14. Reuniunea de cîntări din Reșița-Montană, dirijată de Iosif Velceanu; 15. Reuniunea de cîntări din Sălișteș, care s-a bucurat de cea mai mare admirație, datorită frumuseții coriștilor și a pitorești lor costume. Era dirijată de elevul lui Dima, Ionel Crișan; 16. Reuniunea de cîntări din Sîn-Miclăușul-Mare dirijată de Anastasiu Lipovan; 17. Reuniunea română de cîntări și muzică „Armonia" din Ticvaniul Mare, dirijată de Iuliu Birou; 18. Societatea muzicală „Doina" din Turnu-Severin, condusă de I. St. Paulian; 19. Corul vocal din Cacova, condus de Traian Linta; 20 Corul din Beiuș; 21. Corul din Coșteiu; 22 Reuniunea română de cîntări Brașov, dirijată de G. Dima; 23. Societatea „Armonia" Cernăuți; 24. Corul Societății „Doina", București; Corul reuniunilor germane din București și, desigur Corala „Carmen". La acestea se adaugă și „Junii" Brașovului.

Era prima întrunire de proporții a unor coruri de amatori care au demonstrat forța cîntecului în înfrățirea inimilor și înnobilarea sentimentelor patriotice. Fiecare cor a susținut un program, iar în final, 900 de coriști, reuniți și conduși de Kiriac, au intonat cîntece patriotice. Nu au ajuns în capitală toate corurile pe care se conta. Bunăoară, Reuniunea din Chizătău n-a primit încuviințarea de participare a autorităților austro-ungare, care nu vedeau cu ochi buni forumul de la București, iar din Caransebeș au venit doar reprezentanți ai corurilor; în cursul Festivalului, Reuniunea germană a intonat *Imnul* în limba germană, fapt care l-a determinat pe N. Iorga să se ridice în picioare și să protesteze vehement. Potrivit articolului *Tînărul Iorga* din *Cronica* (6 septembrie 1906), lucrurile s-au petrecut în felul următor. Corul dirijat de I. Paschill a prezentat pe lîngă *Imn*, *Cîntecul patriei* de Schneider și *Cînt jubiliar* de I. Paschill. Cînd, după corul bucureștean german „Transilvania" a intrat în scenă corul de copii din Osoi-Iași, N. Iorga a strigat să cînte și ei în turcește. Intervenția istoricului era în spiritul evenimentelor de la 13 martie, cînd s-a protestat contra jucării unor piese în limba franceză pe scena Teatrului Național. Incidentul a declanșat un mare scandal, Al. Davilla l-a condamnat dezaprobîndu-l pe N. Iorga, considerîndu-l antidinastic, iar T. Brediceanu nu vedea nimic rău că germanii aduceau în limba lor omagiul României.

Ce s-a cîntat la acest festival? În prima zi, coriștii din Banat și Crișana au cîntat: *Urare României* de I. Costescu și *Răsunetul Ardealului* de I. Vidu (Reșița Montană); *Despărțirea Basarabiei* de Perian, *Marș* de St. Paulian (Bocșa); *Îmi place, nu-mi place* de I. Vidu (Bozovici); *Cadril* și *Marșul plugarilor* de C. Porumbescu (Cacova); *Marș* de G. Musicescu; *Două inimi* de G. Dima (Beiuș); *Dorul înstrăinatului* de Flechtenmacher; *Doina* de I. Vorobchievici („Hilaria" — Oradea); *Ceas rău* de I. Vorobchievici; *Calea mîndrii* de T. Lugojan (Coștei); *Cîntecul Prutului* de I. Vorobchievici; *Dorul Ardealului* de T. Popovici (Oravița română); *Hora coriștilor*, *Alarma* de I. Birou; *Trecui valea* de I. Mureșianu; *Lugojana* de I. Vidu (Sîn Miclăuș); *Preste deal*, *Negruța* de I. Vidu (Lugoj); *Hai în horă* de Dima; *Imn*, *Pui de lei* de I. Vidu

(toate corurile dirijate de Vidu.) A doua zi au cîntat corurile din Transilvania, Moldova, Muntenia: *Fîntîna cu trei izvoare* de Dima; *Dorul meu, Neică neiculiță* de I. Mureșianu (Săliște); *Stai mîndro, Toarce leleo,* de T. Popovici (Ocna Sibiului); *Bălcescu murind* de P. Mezetti; *Mîndruliță de demult* de G. Dima (Orăștie); *Trecui valea* de I. Mureșianu; *Moțul la drum* de I. Vidu (Abrud); *Munca* de G. Filip; *Doina, Marș* de C. Porumbescu (Turnu-Severin); *Hai, Ileană, Brîul* de G. Musicescu (Bîrlad); *Nouă azi . . .* de D. G. Kiriac, *Cîntec ostășesc* de P. Ciorogariu (Soc. „Doina" — București); *Ingerul a strigat, Hora Daliei* de G. Musicescu (Osoi); *Românașul, Lumea mea* de T. Teodorescu (Breaza); *Cine va urca pe munte, Treptele visării* de G. Musicescu (Dumbrăveni); *Cîntec sicilian* de C. Porumbescu; *Aș vrea* de Koller; *Primăvara* de T. Flondor; *Hora Dobrogei* de E. Mandicevski (Cernăuți — „Armonia"); *Morarul* de D. G. Kiriac; *Plugari și meseriași* de H. Kirchner („Carmen" — București). Corurile reunite sub bagheta lui D. G. Kiriac au cîntat în încheiere: *Pe-al nostru steag, Tricolorul* de C. Porumbescu; *Imn* de Ed. Hübsch; *Pui de lei* de I. Vidu.[1] Așadar, un amplu evantai de piese corale, în prim-plan fiind cîntecele patriotice și prelucrările de melodii folclorice.

Festivalul coral s-a desfășurat într-o atmosferă generală de entuziasm, corurile dovedindu-și măiestria artistică. Reușita sa o înregistrează întreaga presă, ecourile sale prelungindu-se în timp. Nicolae Iorga intuia măreția momentului și tîlcul cîntărilor. Bucățile alese sînt mai toate . . . „cîntece cu cîntec, și, cînd se aude o urare către România, sala imensă ar visa să aibă numai două brațe, pentru a strînge la un singur piept uriaș pe cei care ne cîntă nouă și, mai ales, pe pămîntul nostru, își cîntă lor, un vechi cîntec de jale și de nădejde pe care aici îl primește mai bucuros cerul."[2] „Ce moment înălțător, și care în nici un chip nu poate fi redat pentru cei care nu l-au trăit . . . Numai arta inspirată însă de frămîntările acelea poate provoca asemenea zguduiri uriașe, în stare să se măsoare cu cele mai măreți ale naturii. Și acum recunoștința gîndului ni se duce la corurile minunate venite aici, din toate unghiurile Daciei, spre a ne face să simțim, prin focul armoniei lor, că sub cenușa sterilă și deprimantă arde încă nestins jăratecul în stare să purifice totul."[3] Pe bună dreptate, Ilarie Chendi conchidea în eseul său *Puterea Cîntecului* și, în același timp, prezicea, inspirat de grandiosul Festival coral realizat de D. G. Kiriac, . . . „melodiile cari au răsunat în Arene vor face minuni". . .[4]

Evident, dimensiunile reale ale mișcării corale ascund încă multe aspecte. Bunăoară, faptul că arta interpretativă corală nu mai este o entitate necognoscibilă pe cale sonoră, date fiind imprimările pe discuri făcute, spre exemplu, de corala lugojană, în 1910.[5]

---

[1] *Știri de la Expoziție.* În: *Tribuna,* X, 161, Arad, 27 august /6 septembrie, 1906, p. 2—3.

[2] Iorga, Nicolae. *Intîia zi a serbărilor României.* În: *Neamul românesc,* București, 31 august 1906,

[3] Kernbach, George. În: *Viața românească,* I, vol. III, Iași, 1906, p. 369; cf: Buescu, Cornel. *Op. cit.,* p. 129.

[4] Chendi, Ilarie. *Puterea Cîntecului.* În: *Viața literară,* 36, București, 27 august 1906.

[5] Cosma, V. *Ion Vidu.* București, Edit. muzicală, p. 99.

Un alt aspect demn de reținut îl reprezintă concursurile corurilor bănățene, ca cel de la Lugoj din 1896, unde au participat 18 formații. Și I. Vidu a avut un imens rol în determinarea și instituirea unei atari forme de confruntare a măiestriei artistice. În 1903, un important concurs coral a avut loc la Timișoara în zilele de 21—23 august, constituindu-se în moment de referință pentru forța și nivelul competitiv al formațiilor corale de amatori, aflate la o cotă valorică impresionantă. De fapt, cîntarea corală, datorită nenumăratelor formații, răspîndite pretutindeni la noi, trebuie considerată drept manifestarea cea mai directă a receptivității pentru muzica savantă, pentru muzica omofonă, facilitînd exprimarea unui mesaj de actualitate, profund patriotic, răspunzînd unor acute imperative ale luptei pentru libertate și dreptate națională.

Corurile diverse prin profilul lor au reprezentat cea mai sacră manifestare a spiritualității românești, cu prelungi ecouri în păturile largi ale poporului român de la orașe și sate. Corurile au oferit, într-un alt plan, un admirabil laborator compozitorilor care, cunoscînd din sursă nemijlocită frămîntările și aspirațiile celor mulți, au vehiculat cu mijloacele lor artistice idei înaintate, în sonorități de esență specifică limbii muzicale românești.

Scanned with OKEN Scanner

CORURILE BISERICEȘTI

Evaluată în 1914 la 12 000 de cîntăreți,[1] intrînd în acest calcul numai ținuturile aflate în jurisdicția politico-administrativă a României de atunci, mișcarea corală religioasă era confruntată cu probleme insurmontabile. Pe de o parte, se urmărea calitatea artistică a cîntării corale, ceea ce anvizaja, atît creația muzicală, cît și arta interpretativă; pe de altă parte, condițiile vieții și activității cîntăreților nu favorizau asemenea imperative. Vom rezerva capitolului creației chestiunile partituri muzicale, ce preocupa în modul cel mai propriu compozitorii epocii, mai ales de muzică vocală, în schimb, ne vom concentra acum atenția asupra problemelor mișcării corale.

La cumpăna veacurilor XIX și XX, mișcarea corală bisericească înregistrează un puternic avînt. Iau naștere coruri în toate colțurile țării, aproape fiecare parohie avînd ambiția să se mîndrească cu o corală de renume. Cum inițiativele cele mai rodnice se loveau de mari piedici, destrămînd sau punînd sub semnul întrebării realizări merituoase, se profilează necesitatea organizării unor Societăți corale, capabile să înfrunte cu stoicism dificultățile, să evite și, mai ales, să organizeze într-un front unitar cîntăreții pentru a le proteja interesele, demnitatea.

Cîntarea bisericească la români se situa la o înaltă altitudine, dar în perioada de care ne ocupăm, se înmulțiseră într-atît tot felul de influențe, încît nu se mai putea asigura unitatea ei, ceea ce nu echivalează cu cîntarea stereotipă, nivelatoare, ce anihilează specificul sonor, întîlnit și în muzica populară. Dat fiind că aproape fiecare compozitor era autorul cel puțin a unei liturghii, mai inspirată, mai măiestrită, mai legată de tradiția psaltică, mai încorporată în stilul muzicii armonice sau nu, se poate imagina cît de divers, de pestriț apărea cîntarea. Această situație, susținea G. Dima,[2] s-a datorat

---

[1] Popescu-Pasărea I. *O zi mare.* În: *Cultura*, IV, 1—2, București, 1914, p. 25.

[2] Dima, George. *Ce ne facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului român.* În: *România Muzicală*, IX, 15, 15 septembrie 1898. p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

faptului că s-a neglijat vechea muzică bisericească. Problema devenise acută, deoarece ponderea elementelor noi nu se sincronizează cu ceea ce se mai axa pe filonul tradiției. Reforma lui Petre Efesiul-Macarie Ieromonahul, apoi introducerea practicii corale au acționat împotriva stratului vechi al cîntării psaltice. Dima lansa un riguros apel pentru salvarea specificității cîntării noastre, punînd-o în strînsă legătură cu gustul poporului. „Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare, care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească, și astfel vom face primul pas pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru."[1] Se conturează în aceste rînduri opinia, larg împărtășită în anii ce urmează, că este necesară o acțiune componistică de calibru, pentru revigorarea filonului național psaltic, pentru modernizarea lui, așa cum va proceda D. G. Kiriac. Nicidecum nu se preconizează postulatul uniformizării, deoarece cîntarea s-ar „anchiloza" și nu s-ar mai putea îmbogăți.[2] Se întîlneau însă și alte poziții. Popescu-Pasărea, probabil cel mai de seamă reprezentant al mișcării muzicale religioase din acești ani, remarcă în numărul inaugural al revistei *Cultura*, revista cîntăreților bisericești, că în biserica noastră există o serie de curente... „care au mers așa de departe, încît nu se mai deosebesc de muzica de concert și teatru." El preconiza o direcție nouă, care să asigure individualitatea muzicii religioase, deosebită de cea profană.

Recunoscînd că muzica veche bizantină... „prin trecerea timpilor și întrebuințarea ei frecventă, a îmbrăcat haina națională..." este pentru cultivarea muzicii tradiționale... „sacră datorie pentru toți românii și idealul ar fi să ajungem a forma din această muzică cu limbagiu bisericesc comun pentru toți românii, precum este și graiul zilnic".[3] Muzica religioasă, căreia i se recunoaște rolul de „podoabă"[4], și mai ales de propulsare a „avutului național", se considera că nu mai poate fi cîntată monodic, deși așa se practica în multe sate, ci pe mai multe voci. Cîntarea corală, adică intonarea simultană pe mai multe voci, se impusese definitiv, nu mai avea oponenți, și pretutindeni, unde se cultiva, se tindea către un ansamblu omogen, sudat și de calitate. Scopul urmărit ar putea fi astfel formulat: să se cînte... „în armonie cîntările liturghiei pe glasurile vechi ale bisericii orientale."[5]

CORUL MITROPOLITAN ȘI G. MUSICESCU

Activitatea coralei ieșene, cu o impresionantă carte de vizită, datorită răsunătoarelor succese înregistrate cu prilejul turneelor, continuă cu intensi-

---

[1] Dima, G. Idem, ibidem.

[2] C. A. *Uniformizarea cîntărilor bisericești*. În: *Glasul Stranei*, I, 1, 1 ianuarie 1914, p. 3.

[3] Popescu-Pasărea, I, *Scopul nostru*. În: *Cultura*, I, București, 1 ianuarie 1911, p. 1—2.

[4] Ploieșteanu, Nifon. *Profiluri muzicale bisericești*. În: *Gazeta artelor*, I, 1, București, 27 octombrie 1902, p. 2.

[5] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, X, 3—4, 15 februarie, 1899, p. 31.

tate. Manifestările diminicale reprezintă momente de aleasă elevaţie, repertoriul rulat înscriindu-se în tipicul ritualului. Pozitiv era cultivarea unor partituri complexe, multe aparţinîndu-i dirijorului, compozitorului Gavriil Musicescu. De fapt, acesta e domeniul de creaţie în care excelează, contactul permanent cu corul, facilitîndu-i o desăvîrşită cunoaştere a resurselor sale expresive.

O altă componentă a Corului Mitropolitan era activitatea concertistică, anual organizîndu-se cîteva manifestări de răsunet, cîteva turnee. Programele erau bogate, variate; în ele se regăseau compoziţii religioase, piese laice, adeseori, prelucrări folclorice şi pagini de virtuozitate corală, punînd în relief potenţialul interpretativ al ansamblului, datorate marilor compozitori renascentişti. Evident, nu lipseau nici cîntecele patriotice, extrem de solicitate de publicul dornic să aplaude o formaţie celebră. Ceea ce avantaja această formaţie, de acum, mixtă, era echilibrul partidelor, acurateţea intonaţiei şi masivitatea vocilor grave, adeseori solicitate în divisi.

G. Musicescu era suficient de experimentat pentru a căuta imprimarea unei viziuni mai largi în ceea ce priveşte repertoriul, în afara Iaşului, corala fiind cunoscută tocmai deschiderii avansate în întîmpinarea creaţiilor profane. Obiceiul efectuării unor turnee nu va fi părăsit, deşi ecoul lor nu ajunge la parametrii anteriori. Astfel, se întreprind vizite în centrele din nordul ţării, de obicei în iulie, în anii 1898, 1902, 1903. Şi cu acest prilej, cîntecele naţionale generau un entuziasm electrizant, ... „fiecare a trebuit să fie repetat de 3 şi 4 ori".[1]

La Chişinău, concertul din 8 martie 1898 a demonstrat, odată în plus, priza melodiilor naţionale ale lui Musicescu, datorită caracterului lor atît de pregnant, sincer şi emoţionant.[2] Corul etala o variată paletă sonoră în creaţiile de factură polifonică ale compozitorului Musicescu, preocupat în ultimii ani ai vieţii de prelucrarea cîntărilor tradiţionale, precum: *Catavasiile sărbătorilor de peste an*... Absorbit de problema foarte complexă a regenerării muzicii de strană, aflată într-un punct critic, G. Musicescu, probabil şi mai obosit, nu mai are entuziasmul de altădată, turneele devin tot mai rare, faima corului menţinîndu-se prin evenimentele de răsunet de altădată, prin activităţile curente ce continuau să susţină platforma valorică de renume. Corul Mitropolitan, cu alte cuvinte, continua să-şi păstreze prestigiul, fiind acel etalon, acel model spre care aspirau numeroase formaţii corale din alte centre, orientîndu-şi activitatea după felul în care Gavriil Musicescu o proiectase.

Exemplul Corului Mitropoliei din Iaşi, creat şi lansat de Musicescu, stăruie ani în atenţia celor interesaţi în nivelul mişcării corale religioase. Erau şi alte exemple pilduitoare, Corul Bisericii Române din Paris, dirijat de D. G. Kiriac, audiat de mulţi români aflaţi în capitala Franţei. Corul Bisericii Domniţa Bălaşa, condus de T. Teodorescu; tot el ridicase pe trepte înalte Corul Seminarului central din Bucureşti, dirijat de St. Stoicescu. Presa vremii oferă numeroase apeluri în care se cere cu insistenţă înfiinţarea de coruri în toate satele, după exemplul corurilor din Banat.

---

[1] Vicentin. *Festivitatea din Suceava*. În: *Opinia*, Iaşi, II, 46, 27 iunie 1898, p. 2; Breazul, G. *Gavriil Musicescu*. Bucureşti, 1962, Edit. muzicală, p. 133.

[2] Bell. *Corul Mitropolitan de la Chişinău*. În: *Evenimentul*. Iaşi, VI, 1497, 12 martie 1898, p. 2; Breazul, G. *Op. cit.*, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru întărirea corurilor s-au creat Societăți care desfășurau o laborioasă activitate. La București existau două puternice Societăți: „Ioan Cucuzel", fondată de Pană Brăneanu (1868) și „Părintele Macarie" (1910). În fruntea Societății „Ioan Cucuzel", care în 1910 fuziona Societatea „Crucea", se afla Andrei Constantinescu, iar în fruntea Societății „Macarie", I. Popescu-Pasărea. Fiecare Societate avea revista ei, *Glasul stranei* (1914) și, respectiv, *Cultura* (1911). Între aceste două societăți s-a antrenat o puternică rivalitate, punctată cu polemici și animozități ce n-au fost de natură să avantajeze progresul muzicii. Treptat, patimile încep să se stingă, astfel că, încă în 1914, se propune în *Cultura* unirea celor două Societăți bucureștene, ceea ce se și realizează la începutul anului 1915. Ideea va fi reluată din nou la 10 septembrie 1920, când, prin fuzionarea celor două Societăți, a luat ființă Asociația Generală a cîntăreților bisericești „I. Cucuzel" din România. În diferite orașe se înființează Societăți ale cîntăreților: „Macarie", la Ploiești, Pitești, Giurgiu; „A. Pann", la Slatina; „Stefanache Popescu", la Teleorman; „Damaschin", la Craiova; „Neagu Ionescu", la Rîmnicu-Sărat; „Suceveanu", la Bîrlad, Botoșani; „Pasărea", la Mehedinți. Problema vitală a Societăților era situația cîntăreților, condițiile materiale. Doleanțele acestei bresle indicau că nu-s luați în seamă, sînt plătiți cu un salariu mizer, lipseau școlile... La sate, cîntărețul avea 11 lei lunar, iar la orașe, 50. Prin legea din 1906 se prevedeau 30 lei pentru cîntărețiii rurali, dar nu se aplica. I. Popescu-Pasărea sesizează discrepanța dintre salariul cîntăreților și al preoților, ceea ce atrage acuzația că seamănă a disensiune între aceștia. I. Popescu-Pasărea arată că a crescut rolul cultural al cîntăreților, că ei nu vor mai putea fi puși la tot felul de corvezi, că nu va trebui să se facă felceri pentru a-și putea cîștiga existența N. Iorga sprijinea întru totul revendicările cîntăreților care cereau îmbunătățirea condițiilor de viață. Pentru a se organiza, I. Popescu-Pasărea ia inițiativa convocării primului Congres al cîntăreților, care a și avut loc la București în noiembrie 1911. În Raportul prezentat cu acel prilej, I. Popescu-Pasărea constată cu regret lipsa considerațiunii culturale, vechii cîntăreți erau dascălii satelor care au avut un rol de seamă în formarea „României de astăzi". Sub aspect material, cîntărețiii sînt tratați ca... „servitorii de rînd, așa că e o rușine a te numi cîntăreț".[1]

Analizîndu-se cauzele care au dus la starea îngrijorătoare a cîntăreților, se poate arăta că, după introducerea muzicii corale la noi, s-au înființat, în 1858, două școli de cîntăreți, e drept, nu prea riguroase, a lui Ștefan Popescu și Nae Mateescu și, a doua, a lui Oprea Dumitrescu, Zamfir Popescu și Teodor Georgescu. Rezultatul s-a concretizat în afirmarea unor dirijori destoinici: Mugur, la biserica Amzei; Alecu Popescu, la biserica Sf. Gheorghe; Ionică Stănescu, la biserica Lucaci; Radu Sivulescu, la biserica Silvestru; P. Niculescu, la biserica Icoanei; Filoreanu, la biserica Pitar Moș. Din bogata listă a corurilor bisericești să amintim: corala „G. Musicescu" din Constanța, dirijată de I. Baston; corul bisericii „Bunavestire" (1902), dirijat de N. Cristescu; corul din Piatra Neamț, condus de B. Anastasescu; corul din Bușteni, organizat de A. M. Mihăilescu; corul preparandiei din Arad, dirijat de Trifon Lugojan; corul bisericii Ghica-Comănești din Bacău, condus de Ioana Ghica, autoare a

[1] *Intiiul Congres al cîntăreților bisericești din România.* În: *Cultura*, I, 11, noiembrie 1911, p. 228—229.

unei liturghii. La București mai trebuie menționate cîteva formații corale: G. Buiuk — biserica „Sf. Voievozi", G. Popovici — biserica „Popa Tatu", V. Popp Economu — biserica „Albă", I. Georgescu, oboist — biserica „Amzei", Anghel Dimitrescu — biserica „Doamnei", St. Stoicescu — biserica „Boteanu". După inaugurarea Conservatorului, predarea muzicii bisericești intră în declin, datorită lipsei unor școli sistematice pentru cîntăreți bisericești. Secularizarea averilor mănăstirești a avut repercusiuni nemijlocite asupra cîntăreților care nu mai primeau o serie de avantaje: locuință, scutiri ... Decenii la rînd autoritățile religioase și laice au subestimat, ca să nu zicem, ignorat, cu totul ocupația de cîntăreț, dascăl, ceea ce a dus treptat la anihilarea, la descompunerea sa și odată cu aceasta, a însăși profesie de cîntăreț, făcînd ca să fie un tolerat, nebăgat în seamă, lăsat în conul umbros al societății. Diferitele legi care au fost promulgate în anii următori aduceau unele prevederi, dar situația cîntăreților nu se ameliorează.[1] Între acestea, legea din 1893 stabilea 50 de lei pentru cîntăreți din orașe și 11 lei pentru cei de la sate. Lipseau însă gradațiile și dreptul la pensie. În 1905, salariul a căpătat o nouă reglementație: 60 de lei cîntăreților din orașe și 15 lei pentru cei din sate. Văzîndu-se că diferitele inițiative luate pe linia edificării învățămîntului muzical ecleziastic nu au dat roadele scontate, s-a cerut, dar fără rezultat, înființarea unei catedre pentru muzica bisericească la Conservator. Mijloacele propuse pentru redresarea condiției cîntăreților urmăreau înființarea unei școli de cîntăreți, care să fie autorizată a califica o școală superioară sau o catedră de muzică bisericească la Conservator, tipărirea de cărți, să se mărească salariul, să se acorde pensie, etc. ...

I. Popescu-Pasărea susține cu aplomb cauza cîntăreților, congresele organizate de el, la un an sau doi, încep să aibă ecouri. La Congresul al 2-lea, ținut la Iași (februarie 1912), se formulează obiectivele majore ce preocupau breasla: „...cultivarea muzicii străbune, progresul și înălțarea culturală, morală și materială a cîntăreților ..."[2]

În 1914 se obține mărirea salariilor, ceea ce dă speranțe corifeilor Societăților de cîntăreți, dar situația e departe de a fi mulțumitoare, atîta vreme cît salariul primit era pe cea mai joasă treaptă posibilă. Apoi, numirile cîntăreților se făceau arbitrar de către parohii ..., iar cînd biserica era mai importantă, concursul organizat avea un activ joc de culise.[3]

Fără îndoială, monografia generală a corurilor bisericești constituie o chestiune de viitor, numeroase formații din diferite localități oferă o frumoasă carte de vizită. Din categoria acestora, un loc important îl ocupă corul bisericii „Sf. Nicolae" din Scheii Brașovului, care se constituise în 1873, în adevăratul sens al cuvîntului, după ce cîntarea fusese reprezentată de o galerie de psalți, între care Anton Pann și Gheorghe Ucenescu. Dirijorii corului:

---

[1] *Memoriul cîntăreților din România.* În: *Cultura*, I, 11, București, noiembrie 1911, p. 233—238.

[2] *Al 2-lea Congres al cîntăreților bisericești.* În: *Cultura*, II, 10, octombrie 1912, p. 210.

[3] În acest sens, lupta din 1914, pentru postul de dirijor de cor al Mitropoliei, între Simion Niculescu și fiul lui Gheorghe Cucu a fost amplu reflectată de J. Movilă în 4 articole din ziarul *Dimineața*, prima parte a lunii iunie 1914. Vezi și *Rampa*, III, 733, 1914, 14 iunie, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Pandele Dima (1873 și 1884), Ciprian Porumbescu (1881—1882), George Bîrseanu (1882), Vasile Voina (1882), Grigore Tănăsescu (1885), Isaia Popa (1887) Nicolae Popovici (1887), Timotei Popovici (1899), George Dima (1899—1918).[1] La început, ansamblul era alcătuit din voci bărbătești, iar din 1902, voci mixte. Cunoscînd importanța repertoriului adecvat, compozitorul G. Dima înlocuiește liturghia lui B. Randhartinger, cu liturghii proprii, în *sol* major și în *la* major.[2] De altfel, el pune bazele unei biblioteci muzicale corespunzătoare necesităților bisericii. Dificultățile întîmpinate în pregătirea și menținerea corului, neînțelegerile cu comitetul parohial au impus elaborarea unui regulament de funcționare în care se prevedea cadrul general organizatoric, dirijorul, ajutorii dirijorului, coriști, biblioteca, precizîndu-se atribuții și roluri fiecăruia, în cele mai mici detalii.

În repetate împrejurări se vehicula ideea ca, în scopul sporirii prestigiului acestei bresle a cîntăreților și nu numai, pregătirea muzicală, mai clar, ora de muzică din școli, să fie atribuită dascălilor bisericești, socotindu-se că ei erau mai instruiți. Demersurile acestea au fost zadarnice.

Pentru al treilea Congres, care s-a ținut în octombrie 1918, se plănuise organizarea unui concurs al corurilor de cîntăreți. Pînă în 1920, cu toate eforturile depuse, nu s-a realizat prea mult pentru emanciparea morală și materială a cîntăreților, ceea ce nu a favorizat nicidecum scoaterea cîntării la limanul afirmării artistice pe scară națională. Răzlețele coruri sau disparații cîntăreți care infirmă aserțiunile noastre, prin rezultatele bune obținute, nu izbutesc să modifice calitativ tabloul descris. Muzica bisericească depune, prin reprezentanții ei, serioase eforturi pe linia afirmării, iar rezultatele rămîn încă departe față de postulatele profesate pe această temă.

Cele mai valoroase coruri ofereau concerte, foarte gustate de public, nu numai în sediu, în orașul respectiv, ci și în alte centre. Răsunătoare au fost concertele Corului Mitropoliei din Iași, pe timpul lui Musicescu. Un concert susține Societatea „Macarie", la 2 februarie 1910, cu muzică psaltică, monodică. În concertul din 2 mai 1912, programul a fost axat pe melodiile cuprinse în volumele lui Anton Pann.[3] În catedrala Sfîntul Iosif din București erau obișnuite concertele vocal-instrumentale. În decembrie 1903, un concert din biserica luterană din capitală a fost susținut de C. Leria, G. Enescu, G. Dinicu, D. Dinicu de asemenea și corul de la biserica „Domnița Balasa". De interes se bucurau și concertele de la biserica armeană din București, impunînd prin originalitatea caracterului oriental. Miscofian și apoi, E. Melidon — cîntăreți armeni — erau elogiați de C. M. Cordoneanu.[4]

---

[1] A se vedea lista psalților în: *Acte, documente și scrisori din Scheii Brașovului.* Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. București, 1980, Edit. Minerva, p. 240—241.

[2] Idem, p. 357.

[3] Poslușnicu, Gr. *Istoria muzicei la români. Op. cit.*, p. 26.

[4] Cordoneanu, C. M. *Muzica bisericească orientală la biserica armenească.* În: *România Muzicală*, XIV, 9, București, 1 mai 1903, p. 70—71.

MUZICA DE FANFARĂ

Viaţa muzicală era viu colorată de fanfarele ce se întîlneau în oraşe şi în multe sate, îndeosebi din Banat. Se deosebesc fanfare militare, puse în slujba regimentelor diferitelor garnizoane şi fanfare, să spunem, „civile", ţărăneşti, şcolare sau pur şi simplu orăşeneşti, întreţinute de municipii. În unele părţi, aceste fanfare erau cunoscute sub denumirea „capelă". Diferenţierea reperată în profilul fanfarelor poate constitui un argument al popularităţii de care se bucura muzica de fanfară în rîndul maselor, familiarizate cu sonorităţile pătrunzătoare ale instrumentelor de alamă în concertele ascultate din fragedă copilărie în parcuri şi locuri de agrement, la parăzi şi ceremonii, la serbările cîmpeneşti, maiale şi în multe alte împrejurări. Evident, rolul fanfarelor se diferenţia după specificul lor. O fanfară civilă avea menirea să cultive muzica pentru frumuseţea ei, făcînd educaţie, printr-un repertoriu variat ce pornea de la marşuri, la uverturi şi rapsodii, în timp ce, la o fanfară militară, care, de asemenea, proiecta un larg evantai repertual, predominante erau piesele cu funcţia cazonă, avînd finalitate distinctă... „Muzica militară — se scria în *România Muzicală*, (nr. 9—10 din 1—15 mai 1902, p. 65) — este creată pentru frumosul rol de a face, pe de o parte, ornamentul corpurilor militare şi de a insufla, pe de altă parte, maselor militare entuziasmul de a se duce la glorie..."

Dar muzicile militare se manifestau frecvent în public, cîntînd pentru iubitorii muzicii respectivului oraş, fiind principala sursă, de multe ori, de iradiere artistică, ceea ce l-a determinat pe M. Mărgăritescu să afirme, pe bună dreptate, că era „singurul factor de propagare muzicală."[1]

Fanfara, ca formă de ansamblu instrumental, se răspîndeşte în centrele urbane şi rurale, cîştigînd teren şi în afara cazărmilor. Multe Societăţi bănăţene,

---

[1] Mărgăritescu, M. *Studiu asupra reorganizării muzicelor militare*. În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, II, 17, Bucureşti, februarie 1906, p. 252.

Scanned with OKEN Scanner

trasilvănene, moldovene au fanfare cu care se mîndresc, devenind un fel de emblemă de glorie. Adeseori, fanfarele se înființează în mediul țărănesc și muncitoresc, îndeosebi minerii iubeau instrumentele de suflat. O celebră fanfară exista în 1903 la Salina Ocna Dejului.

Dacă fanfarele civile își etalau virtuțiile în funcție de personalitatea dirijorului, care avea deplina libertate de a face ce dorea, după cum se pricepea, fanfarele militare aveau un regim mai sever, mai clar conturat, beneficiind de îndrumarea inspectoratului muzicilor militare, ce coordona activitatea pe întreaga țară, mai ales cînd funcția de inspector a fost atribuită lui Mihail Mărgăritescu între 1905—1916, cel care a reorganizat pe baze moderne muzicile militare de la noi, ocupînd acest post rămas vacant de la moartea lui I. Ivanovici, din 1902. În ce a constat opera sa de modernizare? Pe scurt, în ridicarea măiestriei profesionale; dotarea fanfarelor cu instrumente noi, de calitate; revizuirea repertoriului învechit, preluat adeseori fără discernămînt critic, și introducerea unor piese românești, unele cu iz folcloric; îmbunătățirea condițiilor de viață și școlarizare a muzicanților. Modelul care l-a călăuzit mai ales în primii ani, a fost muzica Gardei Republicii Franceze, șeful său Gabriel Parés, colaborînd cu M. Mărgăritescu, inclusiv cu articole de revistă. Articolele acestuia, despre muzica militară, inserate în revista *Muzica* din 1908 (nr. 1, 3, 4, 5), vorbeau lămurit despre însemnătatea acordată acesteia de diverse personalități, de funcțiile muzicii militare, organizarea și cadrul favorabil în care se pot manifesta. Numai faptul că aproape nu găsești număr din revista *Muzica* fără articol despre muzica militară, vorbește de la sine despre considerația acordată acestui gen. Și nu întîmplător A. G. Cantacuzino, abordînd problema cîntecului național în creația de fanfară, pledează pentru un repertoriu grefat pe elementele naționale ale muzicii. Arată că știe un amator care ar oferi premii șefilor de fanfară, de fapt, compozitorilor care ar compune... „rapsodii și marșuri din cîntecele noastre naționale." Afirmă că în programele fanfarelor se cîntă mai multă muzică străină decît națională ori, ar trebui ca raportul dintre acestea să fie invers, deoarece, ele fac o a doua educație „muncitorilor". Sugerează instituirea unei comisii la Conservator care să studieze muzica națională, după modelul comisiei pentru limba română de la Academie. În sfîrșit, consideră cosmopolită „clasa noastră muzicală", „cultă", fapt ce se răsfrînge și în compozițiile destinate fanfarelor.[1]

M. Mărgăritescu pornește de la premisa că fanfarele militare, „... prin menirea lor, au dreptul la toată solicitudinea, la toată simpatia conducătorilor armatei."[2]

Pentru redresarea fanfarelor, M. Mărgăritescu propune să se... „universalizeze limba muzicilor militare"[3] și, în acest scop, a inițiat o școală pentru muzicanții militari care apoi vor urma și patru ani la Conservator. De altfel, ideea înființării unei clase de fanfară la Conservator apare în mai multe rînduri vehilulată ca un postulat în presa vremii.

---

[1] Alca (Cantacuzino, A. G.). *Despre cîntecele naționale în muzicile noastre militare.* În: *Muzica*, I, 2, noiembrie, 1908, p. 40—43.

[2] Mărgăritescu, M. *Studiu asupra reorganizării muzicilor militare.* În: *Revista Muzicală și Teatrală*, II, 21 iunie, 1906, p. 318.

[3] Scarron. *Concertul muzicii militare.* În: *Teatru și Muzică*, I, 3, București, decembrie, 1907, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Avîntul muzicii de fanfară era, în parte, estompat de poziţia nesatisfăcătoare a dirijorilor şi instrumentiştilor, copii vitregi ai armatei, care aveau salarii derizorii[1]; felul defectuos în care se recrutează muzicanţii militari[2], şefii de muzică nefiind asimilaţi ofiţerilor, fanfarele se întreţineau din încasări şi subvenţiile oraşelor, care erau foarte inegale. Cu durere consemna M. Mărgăritescu degradarea la care ajunseseră muzicile militare: „O bandă liliputană de vreo 20—30 de inşi, a căror fanfare (sonorităţile n.n.) cu greu te îmbărbătează."[3] Necesitatea obţinerii unor fonduri i-a obligat pe muzicanţii militari să se angajeze la nunţi, baluri, restaurante, făcînd o serioasă concurenţă lăutarilor, muzicanţilor din localuri, ceea ce generase numeroase plîngeri şi critici. Cu toate eforturile de a se asigura înzestrarea fanfarelor cu instrumente de calitate, aceasta nu se realizează decît parţial. Carenţele de natură obiectivă, de multe ori şi subiectivă, n-au putut fi remediate. Oricum, în galeria muzicilor militare, mai bine-zis, a şefilor acestora s-au impus cîteva personalităţi: M. Mărgăritescu, A. Kratochvill, G. Fotino, Ioan Cotrupi, Zicka, Iacobits, Ion Vlăduţa, N. Buiuc, Benotii, Sava Radu, Petre Namian, Petre Lăzărescu.

Concertele muzicilor militare constituiau un mijloc plăcut de destindere, putînd fi ascultate în grădinile publice şi, nu numai. În afara acestora, fanfarele şi-au dat concursul în concertele reuniunilor şi Societăţilor, au întărit formaţii e orchestrale simfonice, sau ale trupelor lirice. Mai existau însă şi concertele de fanfară mai deosebite, ca cele conduse de M. Mărgăritescu, în care compoziţiile româneşti ocupau un loc de frunte. Dirijorii fanfarelor apăreau ca şi în trecut, în tripla ipostază, în afara celei menţionate, de compozitor şi pedagog. S-au remarcat compoziţiile lui Mărgăritescu, mai ales cele două *Rapsodii Române* despre care H. Göring scria în *Muzica:* „Motivele din aceste rapsodii nu mai sînt motive triviale lăutăreşti, ci fraze melodice pline de poezie şi cari aici sub forma unei doine, romanţe sau a unei hore, sîrbe, au darul să te subjuge, făcîndu-te să admiri bogăţia melodică a muzicii populare româneşti."[4] Aşadar, M. Mărgăritescu a dat şi un exemplu celorlalţi compozitori de fanfară, etalîndu-şi crezul şi preocupările pentru valorificarea muzicii populare, în acest gen. S-a mai remarcat şi *Marşul solemn al Jubileului* şi *Marşul vitejilor.* Compoziţiile sale au fost preluate de fanfare celebre: muzica gărzii Republicii Franceze, formaţia din Karlsbad, a lui Labitski.

Piesele compozitorilor români au intrat în repertoriul fanfarelor şi sub formă de transcripţii. Ar fi suficient să menţionăm concertele Capelei braşovene din 7 octombrie 1909, dirijate de M. Krause, în care a figurat şi *Amintiri peste Olt* de Elinescu-Krause. Şi *Scenă pastorală* de Elinescu-Krause fusese cîntată în concertul din 15 noiembrie 1907. Tot în 1907, la 17 noiembrie, s-a cîntat *Fantezia „Din vremurile cele bune"* de Caudella. La 28 noiembrie 1909, s-a cîntat *Suvenir de Mehadia* de Klein, iar în concertul din 5 decembrie 1909, *O noapte în pădure* de Schipek, folosindu-se motive populare româneşti.

---

[1] Kratochvill, A. *Memoriu asupra muzicilor armatei Române şi asupra poziţiilor şefilor.* În: *Revista Muzicală şi Teatrală,* I, 9, 10, iunie, iulie, 1905, p. 140—142, 155.

[2] Movilă, J. *Recrutarea şefilor de muzică militară.* În: *Curierul Artelor,* III, 34—38, 1920, p. 7.

[3] Mărgăritescu, M. *Studiu asupra reorganizării muzicilor militare.* În: *Revista Muzicală şi Teatrală,* II, 18, 26 martie, 1906, p. 268.

[4] Göring, H. *Concert de fanfară.* În: *Muzica,* II, 6, martie, 1909, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

Perioada, cum arătam, a fost dominată de mari șefi de muzică militară. Am dori să insistăm succint asupra figurii lui A. Kratochvill (1829—1917), atît de apreciat de I. L. Caragiale, care din 1863, de cînd a venit în țara noastră, adus de Domnitorul Al. I. Cuza, a dirijat mai multe fanfare, precum regimentul de lăncieri și dorobanți, Guardia Națională, Batalionul 2 de geniu. A compus numeroase piese de largă audiență, multe cu conținut patriotic.

O realizare legată de numele lui M. Mărgăritescu este organizarea în 1906, în cadrul Festivalului Jubiliar, în paralel cu cel al corurilor datorate lui G. D. Kiriac, a unui concurs al muzicilor militare.

În august 1906, o mare fanfară militară i-a întîmpinat la București pe coriștii veniți la Fesival, condusă de Nicolae Buiuc, fiind alcătuită din regimentele 12 Cantemir, 3 Roșiori și 21 Ilfov. Pregătit din timp, concursul fanfarelor a fost chemat să sprijine moralicește muzica și pe muzicieni, deoarece așa cum se arăta în *Revista Idealistă*, situația artei sunetelor nu era de invidiat. „Mai mult ca celelalte arte — scria M. Mărgăritescu — muzica e o artă de entuziasm. Entuziasmul se întreține prin entuziasm. De la această lipsă de solicitudine provine amorțeala de cari sînt cuprinși mulți din muzicienii noștri... Indiferența care planează asupra muzicii la noi, face ca Apostolii acelor arte să se expatrieze și să caute la străini satisfacțiunile ce erau în drept să le aibă în patria lor..."[1]

Premiile decernate muzicilor militare sînt, de fapt, o ierarhizare valorică: Premiul I — Muzica Regimentului I geniu, dirijor A. Kratochvill (București) și Muzica Regimentului Ștefan cel Mare nr. 13 (Iași), dirijor I. Vlăduță; Premiul II — Muzica regimentului Dîmbovița nr. 22, dirijor E. Marin; Premiul III — Muzica regimentului 9 Dolj, dirijor G. Fotino; IV — Muzica regimentului Constanța nr. 34, dirijor I. Cotrupi; Muzica regimentului Ilfov nr. 21, dirijor N. Buiuc și Muzica regimentului 10 artilerie, condusă de G. Rait. Mențiune a obținut Muzica regimentului Putna, nr. 10, dirijată de Lucio Vecchio. Mai pot fi detectate și alte concursuri destinate fanfarelor, ca bunăoară cel care a avut loc la Cluj în 1903.

Pentru a cunoaște ceva mai bine organizarea rețelei de fanfare, este nimerit a arăta că dirijorii, respectiv, șefii muzicilor militare erau ierarhizați, în straturile superioare, în trei clase, avînd în frunte Inspectorul, care ani de zile a fost M. Mărgăritescu, secondat de Șeful de muzică principal, care era Anton Kratochvill.[2] În 1913, șefii de muzică clasa I au fost: George Fotino, Toreli Ciindri, Lucio Veccho, Franz Moncha, Grigore Emilian, Petre Namian, Ion Vlăduță, Ioan Cotrupi.

Șefii de muzică clasa a II-a: Ferdinand Eberth, Năstase Buiuc, Nicolae Vasiliu, Gheorghe Ionescu, Matache Iordache, Johan Pursch, Niță Iacobescu, Herman Goldștein, Gheorghe Teodorescu, Constantin Vasilescu, Oscar Pursch, Constantin Paloni, Mihail Stavril, Nicolae Vameș, Pascal Doncescu, Gheorghe Chirițescu, Emanoil Kaluș, Heinrich Bursch, Petre Lăzărescu, Romulus Millea, Dumitru Buiuc.

---

[1] Mărgăritescu, M. *Muzica română la Expoziție...* În: *Revista Idealistă*, V, Tom I, București, ianuarie, 1907, p. 67.

[2] *Numiri definitive de șefi de muzică*. În: *Adevărul*, XXVI, 8495, 10 mai 1913, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Pe lista șefilor de muzică clasa a III-a figurau: Gheorghe Petrescu, Elefterie Codrescu, Alfonso Cirilo, Ioan Pascu, Vasile Manolescu, Radu Sava, Gheorghe Ionescu, Florea M. Cristea, Victor Domițian, Ioan Ianculescu și Leopold Kern. Evident, acești dirijori reprezintă localitățile României.

După retragerea lui M. Mărgăritescu din funcția sa înaltă pe linia conducerii muncii din domeniul muzicilar militare, s-a căutat un înlocuitor, găsit după multe ezitări, în persoana lui I. Vlăduță, numit în 1920, așteptîndu-se de la el măsuri eficiente pentru reorganizarea pe baze noi a acestor formații și pentru rezolvarea numeroaselor probleme privind condiția acestor muzicieni, cu un însemnat aport la îmbogățirea peisajului vieții concertistice.

Scanned with OKEN Scanner

TRUPELE LIRICE

Opera continuă să polarizeze, în cel mai înalt grad, interesul publicului românesc. Nici o altă formă de manifestare muzicală profesionistă nu rivaliza cu opera, care atrăgea ca un magnet spectatorii. Discuţiile pe tema operei fiind acute şi întotdeauna înflăcărate, antrenau pasiuni, admiratori şi detractori. Melodiile ariilor şi corurilor celebre din opere erau fredonate în cercuri largi de melomani. Nici o altă formă de manifestare muzicală nu a beneficiat de un asemenea spaţiu pe care ziarele şi revistele l-au acordat problemelor trupelor lirice şi, mai ales, Operei Române. Explicaţia acestui fenomen se găseşte în însăşi natura genului liric, în frumuseţea muzicii şi sinteza teatrală a spectacolului, în forţa sa educativă. Pe bună dreptate G. Diamandy nota în 1913 . . . „persist în credinţa mea că educarea sensibilităţii şi a mentalităţii artistice a unui public nu se face atît prin concerte cît prin opere jucate, cîntate. O astfel de operă se adresează tuturor simţurilor omului şi însăşi puterii lui de înţelegere."[1]

Dacă viaţa concertistică a avut stabilitate, activitatea lirică, dimpotrivă, a înregistrat o mare mobilitate, urmată de fluctuaţii şi impreviziuni. De precizat, peisajul liric apare bogat, numărul trupelor, turneelor, antreprizelor e, de-a dreptul, impresionant, asigurînd la Bucureşti spectacole pe mai multe planuri Opera Română, Opera Italiană, compania de operă şi operetă C. Grigoriu, pentru a numi doar instituţiile lirice cu o mai mare durată. Cu toate acestea, nu se poate releva, în materie de operă, o personalitate, un dirijor, impresar, regizor, care să se fi impus printr-un stagiu permanent şi îndelungat, excepţie C. Grigoriu şi, parţial, G. Stephănescu, la fel cum în planul simfonic poate fi evidenţiat E. Wachmann sau D. Dinicu. Spunem parţial G. Stephănescu, deoarece, cu toate eforturile sale, cu toată perseverenţa depusă pen-

---

[1] Diamandy, G. *Wagnerisme.* În: *Flacăra*, II, 31, 18 mai 1913, p. 242.

tru menţinerea Operei Române, aceasta s-a dezvoltat prin forţa unor date obiective ce nu mai erau sub patronajul său. Apoi, dramatismul supravieţuirii companiilor de operă, chiar al trupei italiene, în veşnică oscilaţie, a fost presărat cu momente de adevărat eroism, înfruntîndu-se piedici, mentalităţi, dispoziţii, dificultăţi, administrativo-financiare extraordinare. Astăzi, acestea par nimic faţă de rezultanta imprimată vieţii muzicale, opera a fost o realitate, bogată prin configuraţia trupelor în care excelau, alături de stelele artei lirice mondiale, desigur, în primul rînd, italiene, şi cîntăreţii români de faimă universală: Teodorini, Darclée, Drăgulinescu, Nuovina, Zina de Nori, Dimitrescu, Popovici... Mari artişti, cu un palmares internaţional remarcabil, avînd, în plus, meritul că nu-şi uitau ţara, turneele lor, uneori chiar şi în postură de directori ai unor trupe, reprezentau evenimente în ierarhiile stagiunilor. Să nu uităm că aceşti ani au fost hotărîtori în impunerea artei noastre interpretative vocale, solişti români fiind distribuiţi în premierele mondiale ale unor opere ce aveau să cucerească celebritatea. H. Darclée a creat la 14 ianuarie 1900, pe scena Festivalului Constanzi din Roma, rolul lui Tosca din omonima operă a lui G. Puccini, alături de baritonul Giraldoni, tenorul De Marchi, sub bagheta lui Serpoldo Mugnone.[1] Demn de remarcat este şi faptul că s-a acordat atenţie creaţiei naţionale, semnificativă fiind premierea operei romantice *Petru Rareş* de Caudella, jucată de către trupa Operei Române condusă de Ed. Wachmann. Paradoxal, aflat în fruntea trupei lirice, Wachmann se interesează sau, în cazul cel mai rău, nu pune piedici lucrărilor autohtone, ceea ce nu făcea la Filarmonică, exceptîndu-se partiturile lui G. Enescu. Premiera din noiembrie 1900 a fost un gest semnificativ cu puternice ecouri în cercurile muzicale, îndeosebi în critica muzicală, ceea ce-l face pe Gr. Ventura să sesizeze că s-a încălcat regula de pînă atunci, ca în seara unei premiere sala să fie arhiplină. „... Fiindcă pe afiş era numele unui compozitor român"[2], spectatorii au fost destul de puţini. Repercusiunile unei asemenea atitudini au fost dureroase pentru creaţia autohtonă, negăsind stimulentul moral necesar. Într-un oarecare sens, atitudinea aceasta decurge dintr-o poziţie generală a oficialităţii faţă de Opera Română pe care, probabil, o vroia dar, fără sprijin, atenţia concentrîndu-se asupra Operei italiene, pentru care subvenţia se putea găsi. Din această cauză, promotorii Operei Române au avut de luptat cu piedicile financiare, care generau o sumedenie de alte vicisitudini, punînd adeseori sub semnul întrebării însăşi existenţa ei. Chiar dacă au fost stagiuni cînd Opera Română n-a existat cu această titulatură, ea reînviind ca pasărea Phönix, în următoarea stagiune, totuşi, trupa ca atare se regăseşte într-o altă companie, antrepriză, purtînd mai departe ideea lui Ştephănescu de Operă Română.

Mişcarea lirică nu se restrînge la perimetrul bucureştean; şi oraşele Iaşi, Cluj, Braşov, Timişoara, Sibiu, Craiova, Galaţi, Brăila, Arad au avut reprezentaţii de operă, operetă şi balet, datorită trupelor proprii sau itinerante, oferind spectacole permanente sau intermitente, publicul avînd posibilitatea să se cultive, să se delecteze cu muzica melodioasă a operelor italiene, franceze... cu operete vieneze sau pariziene, cu operele şi tablourile muzicale româneşti.

[1] Sbârcea, G. *Darclée*, Bucureşti, Edit. muzicală , p. 131—161.

[2] Ventura, Gr. *Străinismul nostru*. În: *Revista Idealistă*, Bucureşti, I, tom II, 4, 1 iunie 1903, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Lupta pentru menținerea Operei Române, găsind încă în George Stephănescu un înfocat tribun, a fost dusă pentru ca spectacolele lirice să fie la îndemîna poporului, a claselor de jos, fapt ce rezultă cu prisosință din dramaticile memorii pe care le înaintează forurilor oficiale pentru a cere înțelegere și condiții optime pentru cea ... „mai gingașe și mai încîntătoare, mai înaltă și mai indispensabilă instituțiune, care este cea mai vie și mai puternică dovadă de inteligență, cultură și bun gust al fiilor unei, Țări". Stephănescu cerînd guvernului sprijin material pentru Opera Română arăta că în toate statele s-au ivit piedici mari în fața Operei, dar au fost înlăturate deoarece... „nici un sacrificiu nu e prea mare, cînd el se face pentru gloria și mîndria Națiunei. Și nu credem că va îndrăzni cineva să ne spună că ceea ce cerem noi nu e spre gloria și mîndria Națiunei."[1]

De altfel, numele lui George Ștephănescu revine atunci cînd se discută problemele complexe ale operei, ale Operei Române în special; despre el se vorbește cu recunoștința cuvenită unui fondator. „Mulțumită însă muncei și stăruinței D-sale, iubitorii de muzică au putut fi martori, în 1885, la succesul cu care s-a reprezentat opera *Linda*..."[2] se scria în *România Muzicală* la 1 iunie 1898. Iar în *Comedia* din 1914... „Sînt vreo 30 de ani de cînd maestrul G. Stephănescu în dorința de a înființa Opera Română, începuse cu elevii săi... să dea cîte un act de operă pentru a cultiva și a dezvolta gustul publicului pentru opera cîntată de artiștii români.

Maestrul Stephănescu cu averea lui personală și cu artiști formați din elevii lui, deveniți mai tîrziu celebri, a reușit să înjghebeze Opera Română."[3]

Problema continuității Operei Române, datorită fluxului și refluxului ce se înregistrează în evoluția ei, capătă interpretări diferite. Unii, e drept puțini, pornind de la faptul că Stephănescu nu a reușit să mențină trupa stagiune de stagiune, consideră că inițiativa a eșuat. Alții, dimpotrivă, nu împărtășesc această idee, potrivit adevărului că o bătălie pierdută nu înseamnă implicit că și războiul s-a pierut. Deci, dacă s-a pierdut o bătălie, nu s-a pierdut și războiul. Mai mult, observatorii fenomenului care se numește Opera Română sînt unanim de acord că, dacă pe plan factologic, unele eșuări organizatorice, nu și artistice, ar putea conduce la ideea înfrîngerii ideii lui Stephănescu, pe plan moral, triumful ei este o realitate incontestabilă. „Toate încercările pentru a înjgheba Opera Română au dat rezultate negative... — scria H. Göring — în schimb, cel moral a fost strălucitor și o dovadă este că și azi ne gîndim cu drag la timpurile cînd alături de celebrități mondiale erau prea slăviți și talentele românești ca: G. Gabrielescu, I. Dimitrescu, I. Băjenaru, D. Teodorescu, A. Eliade, M. D' Asty etc. Dar nu mai puțin trebuiesc revelate și triumfurile cele ce obțineau între străini Darclée, Nuovina, Teodorini, Ch. Leria..."[4] Același critic, cercetînd motivele pentru care nu s-a finalizat dezide-

[1] Stephănescu, George. *Memoriu adresat deputaților români. Colecția G. Stephănescu;* cf. Frange, G. *Opera Română pe scena Teatrului Național în texte și documente.* Vol. IV, București, Ex. dactilografiat.

[2] *** *Arta și literatura în gazetele politice.* În: *România Muzicală,* IX, 11, 1 iunie 1898, p. 97.

[3] Tedescul, I. *Opera Română. Începuturile Operei Române...* În: *Comedia,* București, I, 4, 19 aprilie 1914, p. 2.

[4] Göring, H. *Examenele Conservatorului. Clasele de cînt și operă.* În: *Arta,* I, 9, București, 1 septembrie 1912, p. 11—12.

ratul Operei Române, în sensul unei instituţii permanente, arăta . . . „dacă nu s-a putut ajunge la un rezultat pozitiv, cauzele trebuiesc căutate în neîncrederea ce s-a arătat şi se arată încă produsului românesc şi entuziasmul pentru tot ce vine de peste graniţă."[1] Se susţine şi părerea că inividia, ura, dezinteresul ar fi contribuit la stingerea flacării. . . „ce începuse să încălzească".[2]

Compozitorul Constantin Dimitrescu, martor ocular al desfăşurării întregului proces istoric al genezei, consacrării şi fluctuaţiilor, susţine că Opera lui Stephănescu n-a eşuat, guvernul de pe atunci n-a sprijinit-o.[3] Continuîndu-se două pîrghii importante, favorabile Operei Române, pleiada de cîntăreţi români şi publicul care-l preţuia, nu se putea concepe retragerea: „Cînd posedăm elemente artistice şi posedăm publicul care să le pună în valoare, ce piedică, în afară de inerţia care polarizează iniţiativele puţin energice, se poate ivi în calea acestui proiect?"[4]

Cînd reluarea activităţii trupei noastre lirice întîrzia, răsunau voci care cereau cu insistenţă, în tonalităţi mai blînde sau mai aspre, reglementarea acestei chestiuni arzătoare. „Faptul că sîntem privaţi de operă, zicea o asemenea voce, constituie o lacună în educaţia noastră generală. Vom mai aştepta mult oare înfiinţarea celei mai grandioase universităţi populare: Opera Română?"[5]

Prilejul sărbătoririi centenarului naşterii lui Verdi a fost folosit iarăşi pentru a se actualiza problema operei, deoarece numele său e strîns legat de istoria acestei instituţii, el fiind compozitorul cel mai îndrăgit de publicul român, căci „el nu a fost compozitorul celor «puţini dar aleşi» ci al poporului în mijlocul căruia ieşise şi căruia îi rămase credincios, pînă la moarte."[6] Trecîndu-se numele marilor cîntăreţi străini şi români care au cîntat pe scenele noastre: Mantilla, Luiza Tetrazzini, Adelina Patti, Gemma Bellincioni, Bonci, T. Ruffo, Batistini, Darclée, Teodorini, Gabrielescu, Dimitrescu, Popovici se constată cu regret că de valoarea cîntăreţilor noştri . . . „nu ne-am dat seama cît de mari au fost decît atunci cînd după ce-i pierdeam, îi vedeam răsărind ca nişte lumînări în vîltoarea vieţii muzicale în străinătate."[7] Apropo de pleiada cîntăreţilor români, I. N. Otescu scria: „Mă întreb care operă din lume ar fi putut rivaliza cu o operă ca a noastră, dacă se reuşeau reprezentaţii în care toate aceste nume să formeze un ansamblu."[8]

Gravitatea şi acuitatea cu care se puneau problemele Operei Române rezultă şi din ancheta întreprinsă de ziarul lui N. D. Cocea *Rampa*, prin inter-

---

[1] Göring, H. *Cronica muzicală*. În: *Revista Idealistă*, XI, 12, decembrie 1913, p. 376.

[2] Don Carlos. *Muzicale*. În: *Arta*, Bucureşti, I, 5, 1 mai 1912, p. 11.

[3] Marius, G. *Pentru înfiinţarea unei opere române*. În: *Rampa*, I, 6, septembrie 1912, p. 2.

[4] *** *Opera Română*. În: *Flacăra*, Bucureşti, II, 37, 29 iunie 1913, p. 296.

[5] Marius, G. *Pentru înfiinţarea unei opere române*. În: *Rampa*, I, 259, 1 septembrie 1912, p. 1.

[6] *Un veac de la moartea lui Verdi*. În: *Rampa*, II, 325, 29 decembrie 1913, p. 4.

[7] Idem, ibidem.

[8] Otescu, I. N. *Opera Română*. În: *Luceafărul*, Sibiu, XVIII, 19, 15 octombrie 1919, p. 404.

Scanned with OKEN Scanner

mediul cronicarului său G. Marius, într-un moment „de decădere", în privința muzicii, considerat astfel datorită absenței trupei în toamna anului 1911. Trei întrebări dominau ancheta: 1. A suferit sau nu publicul prin faptul că stagiunea a fost lipsită de operă? 2. Avem nevoie de această distracție, de această reculegere sufletească, de acest mijloc de educație? 3. Cum s-ar putea forma o Operă Română durabilă?

Inaugurînd ancheta, D. Popovici-Bayreuth, directorul Conservatorului, ferm, afirmă că nu dorește să știe că avem o trupă bună de operetă, deoarece aceasta nu întruchipează idealul muzicii. Acesta ar fi Opera Română, pentru care nu vede decît o singură soluție — intervenția statului. „Mai mult încă, *Statul este dator să ne dea Opera Română.* Între altele, ar fi și un debușeu pentru elevii Conservatorului."[1]

„Opera e un factor moralizator — intervine A. Castaldi — și foarte puternic, poate, cel mai puternic, care te înalță, care te distrage de la faptele mici și urîte." El punea „decăderea morală" din societatea românească pe seama operei, muzicii superioare.[2] Consideră că atunci cînd se vor aloca banii corespunzători, va fi și operă, atît de bună pe cît va fi și fondul de mare.

Pentru baritonul Aurel Eliade, diferitele tentative pentru înființarea Operei Române au fost create mai ales pentru a atrage atenția Statului, dar s-au împotmolit nu din cauza lipsei de elan sau a indiferenței publicului, ci din lipsa subvenției. „În care țară ar fi fost mai bune începuturi ca acelea, și în care altă țară astfel de începuturi n-ar fi fost onorabile și durabile? La noi, din nefericire, au fost numai onorabile, nu însă și durabile. . . .[3]

Eduard Caudella, deși se îndoiește că publicul ar fi suferit neavînd Operă Română, întrucît iubește cu prioritate opera străină, conchide. . . „Numai o operă cu adevărat românească e singurul mijloc de a progresa într-un mod simțitor pe terenul artei în genere, deoarece e forma muzicală *cea mai completă*, conținînd toate artele: *Gesammt-Kunst-Werk*, cum a numit-o marele maestru Richard Wagner, reformatorul operei moderne.[4]

Necesitatea operei o demonstrează și N. Georgescu-Ștefănești, trecînd în revistă încercările anterioare, propune ca Statul să intervină, creînd o societate de acțiuni.[5] Arată că Ștephănescu a fost un excelent muzician, dar nu și administrator, deoarece dădea uneori de trei ori salariul. A doua încercare a lui Ed. Wachmann a produs un adevărat Turn al lui Babel, deoarece se cînta cu cîntăreți străini, auzindu-se într-un spectacol patru limbi. A realizat montări fastuoase, dar sălile erau goale.

---

[1] Marius, G. *O operă românească. Ce spune directorul Conservatorului nostru.* În: *Rampa*, I, 120, 14 martie 1912, p. 1.

[2] Marius, G. *O operă românească. Ce spune maestrul Castaldi.* În: *Rampa*, I, 129, 24 martie 1912, p. 2.

[3] Marius, G. *O operă românească. Răspunsul d-lui profesor A. Eliade.* În: *Rampa*, I, 137, 6 aprilie 1912, p. 1.

[4] Marius, G. *O operă românească. Ce răspunde maestrul Ed. Caudella din Iași.* În: *Rampa*, I, 139, 8 aprilie 1912, p. 1.

[5] Marius, G. *O operă românească. Răspunsul de N. Georgescu-Ștefănești.* În: *Rampa*, I, 143, 13 aprilie 1912, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Opereta lui Grigoriu nu beneficia de o orchestră bună, şi lucrările jucate nu erau suficient repetate. Liviu Macedonescu care studiase canto la Milano, susţine că o mare parte a publicului nu a suferit de pe urma absenţei Operei, deoarece nu preţuieşte distracţiile superioare, şi aceasta pentru că nu se face o educaţie muzicală. „La noi nu se poate forma o operă din iniţiativă particulară care ar avea şi un caracter de întreprindere rentabilă“...[1]

Nici Constantin Dimitrescu nu crede că publicul a suferit din cauza lipsei unui teatru de operă. Interesante sînt părerile sale despre activitatea lui Stephănescu şi Wachmann în fruntea Operei Române. „Eu am văzut, născîndu-se sub ochii mei Opera Română cu maestrul Stephănescu, în condiţiile cele mai bune. Opera era atunci întemeiată.“ Nu-şi poate explica prin ce fatalitate a trecut conducerea Operei Române în mîinile lui Wachmann care... „era un om capabil, dar a văzut bucuriile prea în mare, a vrut să facă un lucru care pe vremea aceea nu era pentru noi.“ Aduce în discuţie şi ideea că Wachmann ar fi fost numit la cîrma Operei Române pentru a o distruge. „Trupele străine de operă care găseau un debuşeu excelent în ţară la noi, îşi periclitau o sursă bună prin înfiinţarea şi întemeierea unei opere locale, şi se zice că aceste trupe străine nu păreau a fi străine de această lovitură.“

C. Dimitrescu consideră că Opera Română... „e şi o chestiune de patriotism, pe care noi n-o rezolvăm şi aceasta e nenorocirea.“ L-ar vedea pe D. Popovici-Bayreuth, director al Operei Române, numai că încă n-ar fi momentul pentru a include în repertoriu operele lui Wagner.[2] În concluzie, G. Marius, pe baza intervenţiilor, arată că înfiinţarea unei mari opere române... „e în folosul ridicării morale a poporului nostru“.[3]

Luări de poziţie în privinţa Operei, cu implicaţii estetice, apar mereu, semn că apele nu s-au limpezit. George Niculescu-Basu, în *Opera Română sau basmul cu cocoşul roşu*, arătînd stringenţa problemei operei, spre deosebire de alţii, începe prin a cere local corespunzător pentru viitoarea instituţie, deoarece locul ei nu e pe scena Teatrului Naţional. „Dacă ar voi să intervină Statul în mod serios pentru crearea unei opere — scria G. Niculescu-Basu — n-ar putea-o face decît clădind un local măreţ şi demn de numele ce-l va purta, fiindcă e ştiut că un străin cînd îţi vine în ţară nu te întreabă unde e Senatul, ci unde e opera.“[4]

Foarte grav abordează chestiunea operei G. Cosmovici într-un interviu din *Rampa* (719, 29 mai 1914), reluat după *Neues Wiener Tageblatt*. Deplînge existenţa Operei Române ca instituţie deoarece... „un compozitor român nu are din cauza aceasta în patrie un adăpost pentru opera lui“. Priveşte cu optimism, aşteptînd crearea Operei Române: „Voi sărbători această zi ca o zi mare a naţiunei...“

---

[1] Macedonescu, L. *O operă românească*. În: *Rampa*, I, 154, 17 aprilie 1912, p. 1.

[2] *O operă românească. Răspunsul d-lui profesor C. Dimitrescu*. În: *Rampa*, I, 154, 17 aprilie 1912, p. 1.

[3] Marius, G. *Pentru înfiinţarea unei opere române*. În: *Rampa*, I, 234, 2 august 1912, p. 1.

[4] Niculescu-Basu, G. *Opera Română sau basmul cu cocoşul roşu*. În: *Rampa*, III, 628, Bucureşti, 6 februarie 1914, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

IDEILE LUI G. ENESCU DESPRE OPERĂ

Și Enescu este antrenat în discuțiile despre Operă și motivează de ce nu s-a angajat în realizarea acestui ideal. „Opera Română cere cheltuieli enorme, cere subvenție importantă, elastică din partea Statului. Lucru ce nu se poate pretinde azi, pe vremurile acestea...“ Cît privește repertoriul, Enescu optează pentru... „operele lui Wagner, Berlioz, Mozart... Apoi operele compozitorilor francezi moderni. Nimic sau prea puțin din repertoriul actual de Operă.“[1] Enescu începuse să se intereseze de problemele Operei, nu numai că dirijează actul III din *Parsifal* sau că era preocupat de a compune în acest gen, ci și datorită faptului că I. G. Duca, ministrul de atunci care se ocupa de cultură, îl roagă să participe într-o comisie ce urmărea soluții concrete pentru înființarea, de fapt, reînființarea Operei Române. În noiembrie 1915, el lansează un adevărat manifest, exprimîndu-și crezul, foarte personal. „Opera Română! Visul meu de atîta vreme! O Operă unde vom auzi în limba noastră, cu cîntăreții și muzicienii noștri, marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, Weber ale supraomenescului Wagner, apoi astfel de frumoase opere moderne ca *Pelleas și Melisande* de Debussy, *Ariana și Barbă-Albastră* de Paul Dukas, *Boris Godunov* de Mussorgski, *Salomeea* lui Strauss, mai tîrziu lucrări lirice românești, cînd vom avea asemenea lucrări de calitate. Și cînd ne gîndim că în loc de toate acestea trebuie să înghițim iarăși și iarăși veșnicul *Bal mascat*, indecentul *Rigoletto* și inevitabila *Traviata* și alte fosile! Dacă dorim cu orice preț Verdi, de ce să nu montăm capodopera lui *Falstaff*?

În sfîrșit, auzim de asemenea *Aida* și *Faust*, ceea ce e ceva mai bine și de asemenea *Carmen*, ceea ce e bine de tot. Dar în afară de asta de ce să nu ieșim oare niciodată din vechiul repertoriu de provincie, în așa fel încît să dăm publicului nostru o Mană intelectuală superioară? Ne închipuim oare, din întîmplare, că nu este demn să o primească, sau că nu va veni, acest public care se îmbulzește la concertele clasice duminicale, la aceste concerte minunat de educative, care au înfăptuit la noi un lucru atît de meritoriu?“[2]

Crezul liric formulat de Enescu reprezenta un ideal care a putut fi atins în direcțiile principale, limba și cîntăreți români au fost atribute de temelie ale Operei Române. Nu însă și repertoriul propus, care în decursul anilor a căpătat doar transpuneri parțiale. *Ariana și Barbă Albastră*, *Salomeea* nu s-au jucat nici pînă astăzi. Cît privește anatema la adresa operelor lui Verdi din perioada tinereții, trebuie privită cu circumspecție, ca o tinerească izbucnire polemică, destul de rară pentru Enescu, care nu înseamnă că nu-l prețuia pe Verdi. Era mai degrabă o răbufnire împotriva statismului și mărginirii repertoriului, dorința pătimașă spre noi orizonturi, spre profunzime și înălțime cu atît mai

---

[1] Thespis. *În jurul Operei Române. La d. George Enescu.* În: *Rampa nouă ilustrată.*, I, 5, 6 septembrie 1915, p. 2.

[2] Enescu, G. *A propos de l'Opéra chez nous. L'Indepéndance Roumaine.* XXXVIII, 12229, 26 octombrie — 8 noiembrie 1915, p. 1; Traducerea în limba română, după: Voicana, M. Firca, C. Hoffman, A. Zottoviceanu, E. *George Enescu*, vol. I, *Op. cit.*, p. 415.

Scanned with OKEN Scanner

mult cu cît, asistă în 1923 la o reprezentaţie a Operei Române cu *Rigoletto*, căpătînd o neaşteptată satisfacţie. „Am dat admiraţie entuziastă acolo unde mă pregătisem să dau indulgenţă"...[1] Cînd în 1918 revine asupra chestiunii Operei într-un interviu publicat în *Scena* (27 iulie) plănuia un repertoriu cu operele lui Wagner; *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Vasul fantomă*, *Carmen*, *Manon*, *Nunta lui Figaro*, *Iphigenia*... Şi într-adevăr, deschiderea stagiunii Operei Române ca trupă de Stat, a avut loc sub bagheta lui Enescu care dirija *Lohengrin*... doar spusese în acelaşi cadru: „Opera Română nu se va face pînă nu voi interveni eu..."[2]

Poziţia fermă, întrucîtva exclusivistă, justificată prin elanul tineresc, nu se întîlneşte numai la Enescu, ci şi la Mihail Jora, care publică în *Muzica* noi articole pe tema Operei Române, prezentînd un bogat program de urmat. Luînd apărare publicului admirator al... „celei mai înălţătoare arte care domineză sufletul omenesc", Mihail Jora este revendicativ, formulînd exigenţe la adresa Operei... „Cînd i se va da prilejul de a auzi şi a se pătrunde de acele creaţii minunate, cînd se va forma o *operă stabilă* serioasă, cu elemente vrednice, cu o orchestră de sine stătătoare, ai cărei membri să n-aibă nevoie să-şi cîştige viaţa cîntînd la cinematografe sau operete, cînd direcţiunea acelei opere va fi încredinţată unui om cinstit, muncitor şi mai ales de bun gust, care să pună mai presus menirea lui de a respecta muzica şi a educa publicul în mod raţional poftei de cîştig?"[3] Abordează cu siguranţa ştiutorului situaţia subvenţiei, localului, cîntăreţilor, netolerînd reclama pe care unii şi-o fac, repertoriul, sancţionîndu-l pentru statism şi mărginire. „Ne-am oprit cam pe la jumătatea secolului al XIX-lea şi n-o mai putem urni din loc. Şi ne îndărătnicim să ascultăm în fiecare an aceleaşi opere învechite şi demodate, al căror gust ieftin şi vulgar este pata neagră a muzicii din toate secolele. Ce poate fi mai inestetic în muzică decît ţipetele, gesturile mari şi brutalităţile care abundă în partiturile lui Puccini? Ce vrea să zică această muzică care caută să fie «veristă» şi care nu e decît de bîlci?... Opereta te face să rîzi, operele Dlui Puccini et comp. te înfioară şi te dezgustă, din punct de vedere muzical amîndouă sînt egale cu zero."[4]

Rechizitoriul său nu se opreşte la Puccini. „Sînt atîtea coruri necunoscute de publicul nostru care vor fi apreciate cel puţin tot atît cît *Traviatele*, *Ebreile* şi *Luciile* de care nu mai putem scăpa. Nu s-ar putea cînta oare *Orpheu* şi *Iphigenia* de Gluck? Dar *Falstaff* de Verdi şi *Nunta lui Figaro de* Mozart? Dar *Freischütz*-ul de Weber? Vreţi muzică italienească? Să se cînte *Bărbierul* lui Rossini, *Othello* de Verdi, *Mephistofele* de Boito. Muzica franceză: *Carmen*, *Werther*, *Samson şi Dalila*. Muzica rusească: *Eugen Oneghin*, *Dama de pică*. Operele moderne prea grele de la sine sînt excluse. Wagner de asemenea, ca

---

[1] Sulfină, Radu. *De vorbă cu George Enescu*. În: *Curierul*, Brăila, V, 1291, 3 mai 1923.

[2] Steinhard, Alphonse. *De vorbă cu George Enescu*. În: *Scena*. II, 197, Bucureşti, 27 iulie 1918, p. 1.

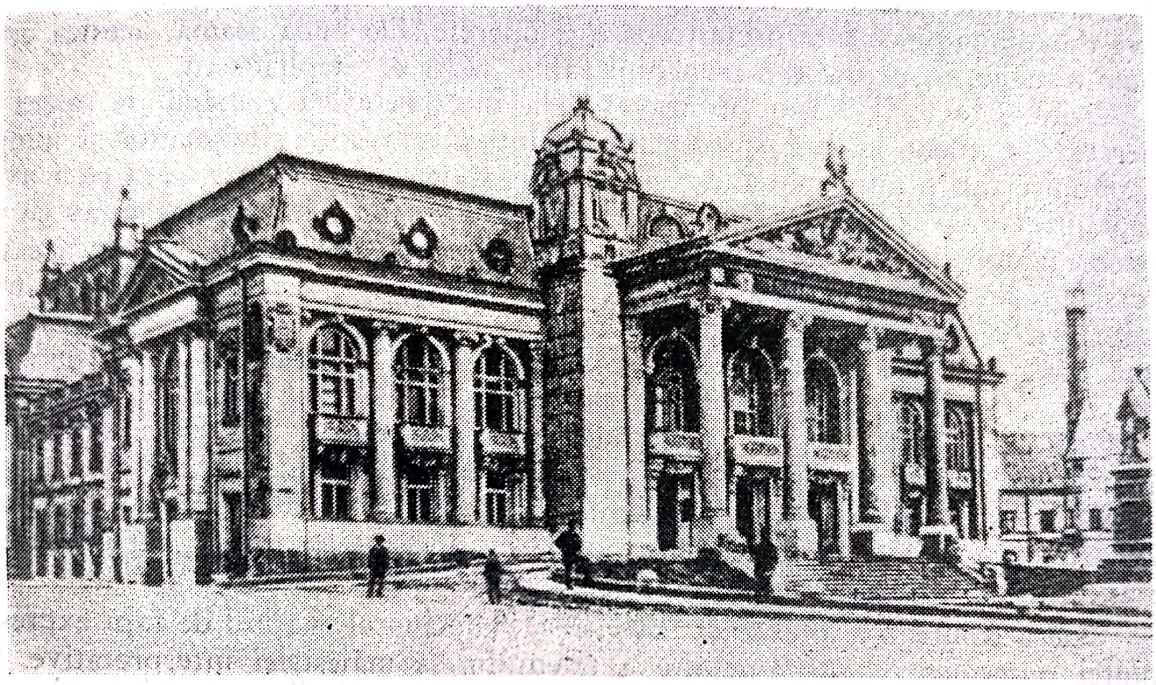
[3] Jora, M. *Opera Română*. În: *Muzica*, II, 1 noiembrie 1919, p. 17.

[4] Idem, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

fiind prea greu de realizat în condiții bune. Cu toate acestea, cu multă silință: *Lohengrin* și *Vasul fantomă* ar putea fi jucate."[1]

Fără îndoială, sugestiile repertoriale făcute de Jora relevă cultură muzicală și gust rafinat. Nici el nu poate nega valoarea lui Verdi, situîndu-l în ierarhia valorilor operelor de maturitate. Evident, Jora nu l-a înțeles pe Puccini, eminent compozitor de operă, și anatema care o postulează la adresa lui e



Teatrul Național din Iași

gratuită, nefondată și exterioară. Puccini a rămas un compozitor adulat de către publicul român, repertoriile stagiunilor relevîndu-i popularitatea.

Un fapt rămîne clar, muzicienii au militat pentru ca Opera să fie o modalitate activă cu virtuți artistice, antrenată în procesul lent dar eficace al educației artistice; Opera să capete statutul de instituție de cultură bine organizată, beneficiind de stabilitatea și trăinicia pe care suportul statului îl putea oferi.

---

[2] Idem, p. 20. O ripostă riguroasă primește M. Jora sub semnătura A. M. în *Rampa*, nr. 683 și 684 din 25 și 26 decembrie 1919 în articolul *Cultura muzicală a publicului nostru. Reflecțiile unui spectator relativ la articolul intitulat Opera Română din revista Muzica* ... Criticîndu-l pe M. Jora pentru părerile lui „tari", se apără publicul, cîntăreții, repertoriul, îndeosebi operele lui Puccini, deoarece *Tosca* nu e operă de bîlci! Jora e acuzat de „snobism muzical" și i se recomandă să compună opera ... „cel puțin la fel ca acele lui Verdi ..."

ZBUCIUMATA EXISTENȚĂ A OPEREI ROMÂNE

A determina exact *Opera Română* nu este ,o chestiune atît de simplă pe cît s-ar părea, deoarece procesul construcției sale din acești ani a favorizat formarea unor trupe particulare, alcătuite din cîntăreți indigeni. Așadar, în afara trupei lirice române, găzduită pe scena Națională, s-au impus o serie de companii ce interpretau opere și operete. De bună seamă, acestea erau trupe române, desprinse din trunchiul falnic sădit de Stephănescu.

Printre factorii ce au promovat arta interpretativă română de operă și operetă, am menționat și statul care, printr-o subvenție fluctuantă și numai în anumiți ani, a imprimat mișcării lirice o anume instabilitate, ceea ce a avut drept principală repercusiune pauperizarea cîntăreților care abia așteptau ca un întreprinzător particular, desigur, nu prea departe de formația sa de această breaslă, să dea un semn pentru a se încropi o trupă, o companie. De cele mai multe ori, companiile aveau o existență scurtă, dar se găsesc și excepții, ca bunăoară ansamblul lui Constantin Grigoriu care a realizat spectacole de calitate, într-o uimitoare abundență de titluri, adjudecîndu-și opțiunea publicului, în dauna unor trupe străine cu care-și disputa primatul. Într-un anumit sens, chiar și Opera Română trecea sub obligăduiri particulare, deoarece statul a fost inconsecvent în atitudinea sa, obligîndu-l mai ales pe Stephănescu să intervină, riscîndu-și resursele financiare deja secătuite, antrenîndu-se într-un curent ce avea multe meandre, cu imprevizibile obstacole.

Opera Română a avut o soartă vitregă, zbuciumul ei fiind de fapt expresia voinței puternice de supraviețuire a talentului, a măiestriei interpretative. Se găsesc în cronica Operei Române pagini de eroism și dăruire, militantism și exasperare, relevînd, în pofida bătăliilor pierdute, că războiul afirmării sale a fost cîștigat, dovadă stagiunile susținute, trupele adiacente și, în sfîrșit, trecerea acestei instituții sub patronajul statului.

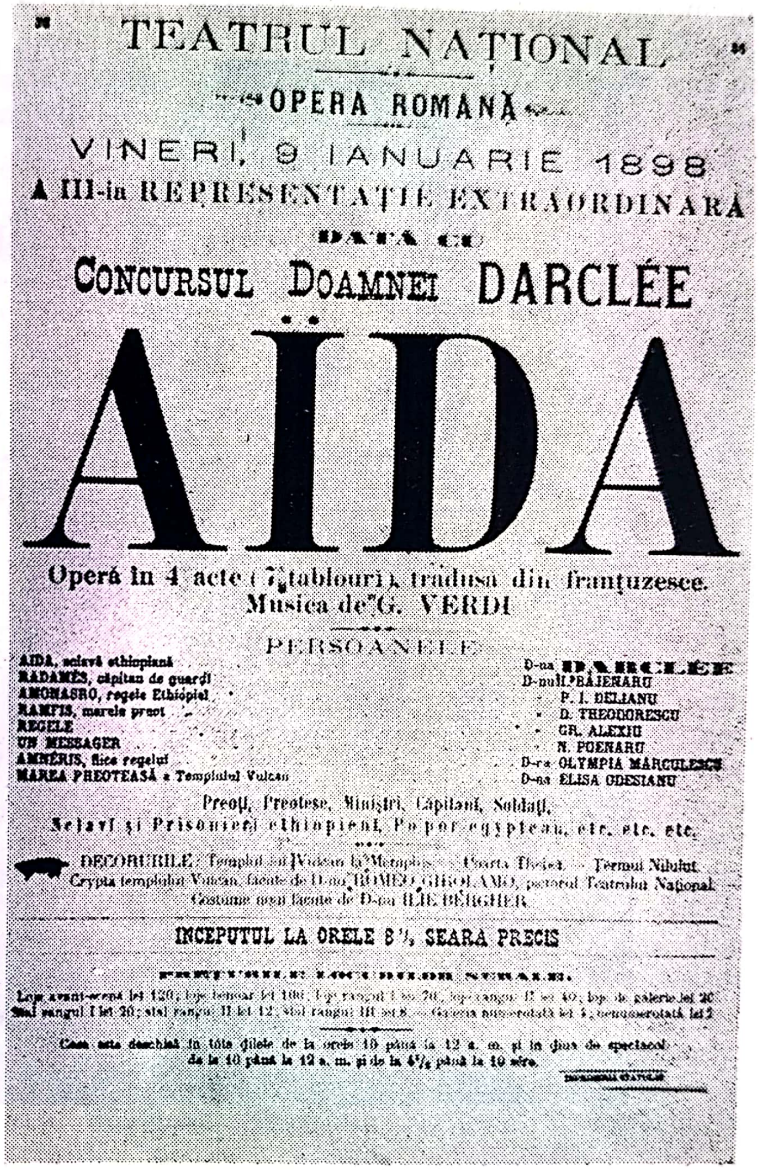
Tabloul liric pe care îl oferea capitala României în primele două decenii ale secolului XX era, pe ansamblu, bogat, etalînd, în afara Operei Române, și companiilor române particulare, stagiuni de Operă, italiană, turneele unor trupe de operetă și operă germane, austriece, franceze, mai mult, trupă cehă și trupă elenă. Era o frumoasă dispută între aceste ansambluri pentru cîștigarea publicului prin participarea cîntăreților de renume. În plus, cîntăreții români de talie internațională se perindau pe scenele lirice străine, iar uneori, ei fiind aceia care conduceau trupe.

Opera Română a deținut un rol însemnat în emanciparea culturală, contribuind la sedimentarea conștiinței naționale prin promovarea repertoriului universal în limba română, prin afirmarea cîntăreților autohtoni . . . „Opera a făcut, cum se zice, ruptura, — se arată în *Literatura și arta română*.[1] și oricum a fost, ne-am deprins a auzi *Traviata*, *Faust*, *Mignon*, *Aida*, *Favorita*, *Bărbierul*, cîntînd-o în limba română, și puțin cîte puțin, mirarea și neobișnuința ce ne impresionau ciudat poate la început, ascultîndu-le astfel, vor dispare, iar

[1] *Cronica*. În: *Literatura și arta română*, II, 3, București, 1898, p. 185.

cuvintele noastre vor lua statornic locul celor italiene sau franceze, cu care ne măguleam pînă acum.

...Opera Română va face parte din spectacolele cele mai alese și mai plăcute ale societății noastre. Ea ne va procura, cu atît mai mult, ocazia — pînă acum rară la noi — de a prețui pe artiștii români, care și-au făcut un renume în lumea cea mare și ne vor întări speranța că odată, cît mai curînd,



TEATRUL NAȚIONAL

OPERA ROMÂNĂ

VINERI, 9 IANUARIE 1898

A III-ia REPRESENTAȚIE EXTRAORDINARĂ

DATĂ CU

CONCURSUL DOAMNEI DARCLÉE

AÏDA

Operă în 4 acte (7 tablouri), tradusă din franțuzesce.
Musica de G. VERDI

PERSOANELE

AIDA, sclavă ethiopiană	D-na DARCLÉE
RADAMÈS, căpitan de guardi	D-nul I. BĂJENARU
AMONASRO, regele Ethiopiei	» P. I. DELIANU
RAMFIS, marele preot	» D. THEODORESCU
REGELE	» GR. ALEXIU
UN MESSAGER	» N. POENARU
AMNÉRIS, fiice regelui	D-na OLYMPIA MĂRCULESCU
MAREA PREOTEASĂ a Templului Vulcan	D-na ELISA ODESIANU

Preoți, Preotese, Miniștri, Căpitani, Soldați,
Sclavi și Prisonieri ethiopieni, Popor egypteau, etc. etc. etc.

DECORURILE: Templul lui Vulcan la Memphis — Cuarta Thebei — Termul Nilului.
Crypta templului Vulcan, făcute de D-nu ROMEO GIROLAMO, pictorul Teatrului Național.
Costume noui făcute de D-nu ILIE BERGHER.

INCEPUTUL LA ORELE 8½ SEARA PRECIS

PREȚURILE LOCURILOR SERALE.

Loje avant-scenă lei 120; loje benoar lei 100; loje rangul I lei 70; loje rangul II lei 40; loje de galerie lei 20
Stal rangul I lei 20; stal rangul II lei 12; stal rangul III lei 8. — Galeria numerotată lei 4; nenumerotată lei 2

Casa este deschisă în tôte ḑilele de la orele 10 până la 12 a. m. și în ḑiua de spectacol de la 10 până la 12 a. m. și de la 4½ până la 10 sêre.

Afiș al Operei Române din București

vor cînta împreună pe scena Teatrului Național divele Darclée, Nuovina, Teodorini, tenorii Dimitrescu, Gabrielescu, baritonul Popovici, care face acum furori la Opera din Viena, alături de cei cîțiva buni și distinși (artiști) ai trupei de azi precum Mărculescu, Băjenaru, Delianu, Teodorescu. E un vis frumos, dar către care toate simpatiile și toate năzuințele noastre trebuie să tindă fără încetare... pînă se va realiza!"

Visul acesta s-a realizat doar parțial, deoarece niciodată nu s-au putut întruni într-un spectacol sau ciclu de spectacole, de stagiune, marii noștri cîntăreți. Au apărut însă pe rînd, dîndu-și cu toții silința să înalțe Pantheonul Thaliei Române.

A vorbi numai în tonuri majore despre stagiunile de operă și operetă nu ar sluji la evidențierea adevărului, care nu e scutit, dimpotrivă, de aspecte negative ce-și puneau amprenta asupra spectacolelor. Condițiile materiale nu permiteau asigurarea trupelor cu tot ce trebuia cadrului scenic, nici instrumen-

Elena Teodorini

tiști și nici coriști ceruți de partitură. Improvizațiile de tot felul erau la ordinea zilei, mereu se anunțau reprezentații fără să fie asigurate distribuțiile... Cel mai mult însă prejudicia activitatea lirică indiferentismul oficial, nepăsarea sa față de gravele nevoi ale artei interpretative. Din fericire, rîvna, pasiunea și conștiința propășirii artei naționale au știut cum să conducă nava pentru a-și atinge țelul!

Spectacolele lirice în stagiunea 1898—1899 erau prezentate pe scena Teatrului Național sub două firme: Trupa Societății dramatice a Teatrului Națio-

nal și Opera Română. Prima, continuînd o tradiție însemnată a Instituției, juca cîntece, comedii cu cîntece, vodeviluri, operete, feerii, opere. Cîntăreții erau în linii mari aceiași, deși în spectacolele muzicale ale trupei Societății dramatice se întîlnesc și nume de actori ca Petre Liciu, Lucreția Brezeanu, V. Toneanu, N. Soreanu, Maria Cincurescu, G. Carussy, Marieta Ionașcu... Repertoriul: *Fata aerului*, feerie de I. A. Wachmann, *Voievodul țiganilor*, operetă de J. Strauss, *Domnul Croquefer*, operetă de Offenbach, *Vînzătorul de păsări* de C. Zeller, *Baba Hîrca*, operetă de Flechtenmacher, *Mam'selle Nituche*, operetă de Hervé, *Lipitorile satelor*, comedie cu cîntece de I. A. Wachmann, revizuită de A. Flechtenmacher, *Piatra din casă*, comedie cu cîntece de A. Flechtenmacher, și revista *100 ani*, muzică de C. Dimitrescu.[1]

STAGIUNILE LUI WACHMANN

Opera Română, aflată sub direcția lui Eduard Wachmann, care astfel monopolizează toate posturile de director ale instituțiilor muzicale bucureștene, Conservator și Societatea Filarmonică, marchează o stagiune memorabilă, datorită ținutei artistice a interpretărilor și concursului pe care îl acordă acestei arte directorul Teatrului Național, Petre Grădișteanu. El este acela care alocase o sumă considerabilă pentru a se angaja o trupă valoroasă de operă, în care să figureze mari cîntăreți de faimă mondială, ... „preferîndu-se români care s-au distins în străinătate."[2] Chiar dacă *România Muzicală* și alte reviste ori ziare vor înteți campania antiwachmanniană,[3] cronicile și apoi amintirile de mai tîrziu recunosc nivelul ridicat al reprezentațiilor din această perioadă, probabil cea mai luminoasă. Evident, un rol important l-a avut ministrul de resort, Spiru Haret care sprijinea arta muzicală, fiind un recunoscut meloman, admirator al multor creații lirice. Personalul solistic al Operei Române era: Gemma Mezzetti, Maria Grigorescu, Camilia Mihăilescu, Virginia Miciora, Charlota Leria, I. Băjenaru, Al. Bărcănescu, P. A. Delianu, A. Eliade, D. Teodorescu, Gr. Alexiu, N. Poenaru, P. Ghimpețeanu și Salo Brandes. Lui Constantin Grigoriu, care fusese concediat, tenor pentru roluri comice, nu i se mai reînnoiește contractul. E. Wachmann recurge și la cîntăreți italieni: Elvira Ceresale, mezzo-soprană, Martinez-Palti, tenor. Dirijorii orchestrei erau Gino Golischiani și Iosif Neuwirth, iar ai corului, T. Popescu, C. Bianchi. Regizori — T. Aslan și N. Elinescu. S-au jucat: *Țar și teslar* de Lortzing, *Aida*, *Favorita*, *Lohengrin*, *Lucia*, *De-aș fi rege*, *Boccacio*, *Mascota*. Pentru a forma și un corp de balet adecvat spectacolelor, direcția Operei pune bazele unei secții de coregrafie.[4] P. Grădișteanu, directorul Teatrului Național îi raporta lui

[1] Franga, Gheorghe. *Opera Română pe scena Teatrului Național*. În: *Texte și documente. 1833—1920*, vol. VI, București, 1960, exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii Compozitorilor. Date numeroase privind activitatea lirică le datorăm volumelor lui Gh. Franga.

[2] Massoff, Ioan. *Teatrul românesc*, vol. III, București, 1969, Edit. pentru literatură, p. 425.

[3] Radu Constantinescu. *Wachmann*, București, 1975, Edit. muzicală, p. 67—68, emite părerea că în dosul multor articole ce-l acuzau pe directorul Operei Române de „necinste, lăcomie, monopol și favoritism" s-ar afla G. Stephănescu.

[4] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, IX, 15, 15 septembrie 1898, p. 136.

S. Haret... „E de sperat că vom avea în curînd un bun balet român pentru operă și operetă."[1] Acest lucru era posibil deoarece Ed. Wachmann reușește să smulgă statului și „comunei" (primăriei bucureștene) o frumoasă dotă. Cunoscînd proporțiile subvenției, *România Muzicală*, anunțînd deschiderea stagiunii, componența trupei și repertoriul, formulează imperativele: „Menirea acestei instituții ar fi deci să atragă cît mai mult publicul, căruia să-i formeze caracterul; numai astfel putem înțelege existența unui teatru *național*."[2]

În noiembrie 1898 cîntăreața română Margareta Nuovina se alătură trupei lirice în spectacole: *Carmen*, *Hughenoții*, *Favorita*, *Faust*, *Lohengrin* și *Navareza* de Massenet. O pertinentă caracterizare a artistei se poate citi în *Literatura și arta română*, autorul neputînd fi din păcate identificat de către noi. Ca stil și analiză, am înclina să-l vedem pe M. Mărgăritescu, care publica aici compoziții. „Nuovina te surprinde prin jocul ei original, prin varietatea și frumusețea nuanțelor, a atitudinilor, a gesturilor, prin inteligența — ar trebui să zic mai bine știința — cu care-și mlădiază glasul după fiecare situațiune, și glasul nu-i e cu toate acestea, nici fenomenal, nici chiar prea distins. Ce e fenomenal însă este interpretarea la dînsa, modul cum își pune în evidență prin mișcări sentimentele de care e însuflețită, este expresivitatea ce dă tonurilor personalitatea ce înfăptuiește ca comediană și cîntăreață, așa că la sfîrșit nu știi ce să admiri, mai cu osebire, perfecțiunea jocului sau gingășia cîntecului."[3] Și mai deslușit îi apare portretul din comparația cu Darclée: „Dacă Darclée ne domină, Nuovina ne farmecă; dacă una e cîntăreață de caracter, cealaltă e cîntăreață de stil"... În luna ianuarie 1899, Elena Teodorini apare în fața publicului bucureștean în spectacolele Operei Române: *Gioconda* de Ponchielli, *Trubadurul*, *Carmen*, *Hughenoții*, *Navareza*, *Cavalleria rusticana*, *Norma*, *Manon* (actul al III-lea, tabloul I). Titlurile vorbesc de la sine, stagiunea capătă profil specific de operă, operele comice fiind lăsate la o parte. Elena Teodorini se afla la zenitul carierei lirice, vocea o trăda, ceea ce îl determină pe cronicarul *României Muzicale* să comenteze declinul cîntărețeI.[4] M. Cohen-Lînariu laudă spectacolele *Lohengrin* cu Nuovina și *Gioconda* cu Teodorini, și cere insistent cîntăreților să interpreteze rolurile în românește.[5]

Referindu-se la interpretarea Nuovinei în *Navareza*, criticul I. Roșca scria: „Doamna Nuovina în rolul titular, prin jocul ei natural și prin o execuție tehnică impecabilă, a smuls aplauzele frenetice ale unui public entuziast, atît de artiști cît și de partițiunea sublimă..."[6] Din păcate, creația românească nu figurează în repertoriu. Ed Caudella, printr-o cerere datată 1 februarie 1899, solicita direcției luarea în considerare a reprezentării operei sale *Petru Rareș*. *România Muzicală* intervine (1 noiembrie 1898), „ar fi de

---

[1] Arh. Statului, București, *F. Teatrul Național*, dos. 1285/1898, f. 16; cf. Massoff, Ioan, *Teatrul Românesc*, vol. III, Buc., Elit. pt. literatură, 1969, p. 430.

[2] Domisoldo. *Teatrul Național*. În: *România Muzicală*, IX, 16, 1 octombrie 1898, p. 139.

[3] *Cronica*. În: *Literatura și arta română*, București, II, 3, 1898, p. 185—186.

[4] Racșo. *Cronica Muzicală*, În: *România Muzicală*, X, 2, 1 februarie 1899, p. 12; Vezi: Cosma, V. *Elena Teodorini*, București, Edit. muzicală, p. 95—100.

[5] Eliade, Aurel. *De-a lungul anilor. 40 de ani de activitate artistică și pedagogică*. București, 1931, Tip. D. „Cultura" p. 60.

[6] Racșo. *Cronica Muzicală*. În: *România Muzicală*, X, 2, 1 februarie 1899, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

dorit... să se arate cît mai mult interes lucrărilor datorate compozitorilor noştri. Altfel cum s-ar mai îndemna cineva să mai lucreze pentru arta românească." În cele din urmă, opera *Petru Rareş* se va include în lista viitoarelor premiere.

Eduard Wachmann deţine direcţia Operei Române şi în stagiunea 1899—1900, care a început la 1 noiembrie cu *Aida*, din distribuţie făcînd parte

TEATRUL NAŢIONAL

OPERA ROMÂNĂ

MERCURI, 21 IANUARIE 1898

REPRESENTAŢIE EXTRAORDINARĂ

DATĂ CU GRACIOSUL CONCURS AL

DOAMNEI DE NUOVINA

PENTRU BENEFICIUL

D-rei OLYMPIA MĂRCULESCU şi al D-lui I. BĂJENARU

SE VA CÂNTA:

FAVORITA

Operă în 4 acte şi 1 tablou, tradusă din franţuzesce. - Musica de DONIZETTI

PERSOANELE

LEONORA DE GUSMANN	D-ra OLYMPIA MĂRCULESCU
FERNAND	D-nu I. BĂJENARU
Alphonse XI, Regele Castiliei	» P. A. Deliano
Balthazar, superiorul monastirei St. Jacques de Compostelle	» D. Theodorescu
Don Gaspar, oficer al Regelui	» G. S. Vasiliu
Inés, confidenta Leonorei	D-na Elisa Odesianu
Un senior	D-nu Havrileţ

Seniori şi Dame ale Curţei, Pagi, Guarzi, Călugări, Pelegrini

Intre actul 1-iu şi al 2-lea D-na de NUOVINA va cânta: Câte-va bucăţi din repertoriul Domniei-Sale.

INCEPUTUL LA ORELE 8½ SEARA PRECIS

PREŢURILE SERALE

Loje avant-scenă lei 50; loje benoar lei 35; loje bel-étage lei 30, loje rangul III lei 18; loje de galerie lei 8. Stal rang. I lei 7; stal rang. II lei 6; stal rang. III lei 4.—Galeria numerotată lei 2, galeria nenumerotată 1 leu.

Casa este deschisă în tóte ţilele de la orele 10 până la 12 a. m. şi în ţiua de spectacol de la 10 până la 12 a. m. şi de la 4½ până la 10 séra

BILETELE PENTRU ACESTĂ REPRESENTAŢIE PORTĂ NO. 35

Afişul reprezentaţiei *Favorita* cu Nuovina

Gemma Mezzetti (Aida), E. Ghibaudo (Amneris), I. Băjenaru (Radames), D. Teodorescu (Ramfis), Deliu (Amonasro). M. Cohen-Lînariu, în *Universul* din 3 noiembrie 1899, entuziasmat de muzica lui Verdi, de interpretare, scria: ... „să sperăm că vom vedea într-o zi ridicîndu-se cortina asupra lucrărilor naţionale, dirijate de un maestru naţional. Ar fi pentru ţară o mîndrie foarte justificată" ... Soliştii români erau cam aceiaşi, în plus Irina Vlădaia, C. Grigoriu. Se angajează şi cîntăreţi străini: celebrul bariton Mateo Batistini, soprana Eugenie de Strassern, contraalista Hedwige Ghibaudo, tenorul Girolamo Piccalunga, mezzosoprana Maria Pazzi, baritonul Giovachini, Paul Greiff.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru balet au fost angajaţi Ermina Seregni, Clara Ruby, Th. Paris. Orchestra era alcătuită din 55—60 de instrumentişti, iar corul număra 40 de persoane. Maeştri de concert: F. Spetrino şi Vallini; maestru de balet, Thomasso Paris. Repertoriul era bogat şi pretenţios: *Bal Mascat*, *Aida*, *Favorita*, *Ernani*, *Faust*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Lohengrin*, *De aş fi rege*, *Traviata*, *Cavaleria rusticană* şi *Don Juan*.[1] În decembrie, Eduard Wachmann mizează pe succesul marilor cîntăreţi români şi, după pilda stagiunii trecute, îl abordează pe D. Popovici-Bayreuth pentru o serie de spectacole, dar fără rezultat. În schimb, acceptă să cînte, la sume enorme, tenorul Ion Dimitrescu, în operele: *Lohengrin*, *Aida*, *Ernani*, *Hughenoţii*, *Tannhäuser*, *Ebreea*, cu costume executate la Milano, *Trubadurul*, *Rigoletto*. Într-o corespondenţă din Germania se relatează impresia produsă de *Ebreea* pe scena din Leipzig, şi se afirma că îşi aminteşte cu plăcere de spectacolul bucureştean cu tenorul I. Dimitrescu care a fost din toate punctele de vedere superior . . .[2]

S-a împrospătat repertoriul Operei Române, prin creaţii de R. Wagner. Wachmann era încrezător în progresul Operei Române, numai că dificultăţile financiare i-au năruit planurile. Deşi la începutul stagiunii s-au despărţit pentru prima oară planurile financiare ale Operei de cele ale Teatrului Naţional, deşi subvenţia primită era respectabilă, încasările, chiar şi spectacolele cu Dimitrescu, erau departe de aşteptări, iar în unele seri reţetele erau descurajatoare, soldîndu-se cu un deficit de 70 000 lei.[3] Este adevărat că Ministerul de finanţe a intervenit salvator, dar situaţia nu putea fi total ameliorată.

Wachmann a căutat să imprime Operei Române grandoare, nefăcînd concesii la capitolul financiar, drept care a realizat un ansamblu complex, capabil să abordeze partituri pretenţioase. Numai că inegala atitudine a publicului, dublată de duşmănia multor muzicieni, inclusiv a lui Stephănescu, care-l avea în spate pe Cordoneanu, redactorul *României Muzicale*, au început să acţioneze, submînîndu-l, în intenţia de a-l compromite şi înlătura.[4] Punînd în cumpănă şi nemulţumirea cercurilor oficiale, care nu priveau cu ochi buni consecinţele negative băneşti, vom avea imaginea inevitabilei prăbuşiri a directorului de Operă, Ed. Wachmann. „Care sînt serviciile ce directorul Wachmann le-a adus muzicii şi artei lirice — scrie C. M. Cordoneanu — în articolul *Opera Română* din *România Muzicală* (1 ianuarie 1900, p. 2), pentru ca să fie numit director al Operei Române? Făcut-a sau dat-a oare Domnia sa vreun ajutor primelor încercări de înjghebare a Operei Române, făcute de maestrul Stephănescu? Format-a undeva, oare, Wachmann vre-un cîntăreţ sau condus-a vre-o operă în toată viaţa sa? De loc!" Asemenea cuvinte alese dintr-un şir de acuzaţii şi invective fac să transpară poziţia lui G. Ştephănescu care poate fi recunoscut în întrebările de mai sus. Ed. Wachmann a fost acuzat că a distribuit cîntăreţi în roluri nepotrivite, insuficient studiate, că a forţat solişti români să cînte cînd erau bolnavi etc. Invinuiri i se aduc şi pentru că

---

[1] *România Muzicală*, în articolul *Opera Română*, semnat de Domisoldo, din 1 septembrie 1899, p. 105—106, susţine că nu am avea cîntăreţi pentru *Don Juan*.

[2] Ganton, *Corespondenţe*. În: *România Muzicală*, XII, 4, 15 februarie 1901, p. 30.

[3] Massoff, I, *Op. cit.*, p. 464.

[4] Cordoneanu, C. M. *Opera Română*. În: *România Muzicală*, X, 20, 1 decembrie 1899, p. 153—154.

Scanned with OKEN Scanner

angajase cîntăreți străini, e adevărat de faimă . . . „opera din anul acesta, cu drept cuvînt o putem intitula «Opera internațională». Ba să nu comit o nedreptate, este și românesc ceva în Operă. Sînt banii românești . . .“[1]

Beneficiind de o frumoasă subvenție, Wachmann atrăgea cîntăreți mari plătindu-i foarte bine. M. Battistini primise 3 000 de lei de spectacol, I. Dimitrescu 1 250 de lei, ceea ce atunci era enorm de mult. În schimb încasările erau sub așteptări, serile rezervate operei în sala Teatrului Național erau în zilele de luni, miercuri și vineri, zile considerate improprii pentru teatru. Ca urmare, deficitul Operei era din ce în ce mai mare, obligînd autoritățile să suplimenteze subvenția. *Voința națională* din 22 februarie 1900, în cronica la reprezentația operei *Lohengrin*, arată că . . . „ceea ce face dl Wachmann cu opera e un scandal și o risipă fără nume“ . . . iar mai departe . . . „să fie calitatea de cumnat cu ministrului justiției suficientă pentru domnul Wachmann, spre a-l face iresponsabil?“ Evident, după atacurile repetate la adresa lui Wachmann, se poate deduce că opoziția țintea către guvern. Vrăjmașii Operei Române aveau motive să-și intensifice campania, Wachmann i-a servit indirect, de minune. Bunele lui intenții au generat greșeli, exploatate de cei care-l pîndeau.

Și cîntăreții sînt nemulțumiți, dovadă memoriile lui Aurel Eliade înaintate Ministerului, care înfățișau situația grea a interpreților, plătiți doar în lunile stagiunii și o scurtă vreme înainte, pentru repetiții; dificultățile aduse de nesiguranța zilei de mîine, neavînd contracte; pribegiile lor prin provincie în trupe ad hoc; plecarea vocilor bune în străinătate, etc.[2]

PREMIERA OPEREI PETRU RAREȘ

Totuși, Ed. Wachmann se menține director și la începutul stagiunii 1900—1901, cînd se realizează un vis de mult rîvnit, un spectacol în premieră cu opera romantică în trei acte *Petru Rareș* de Caudella, în seara zilei de 1 noiembrie 1900. Rolurile au fost cîntate de I. Băjenaru — Petru Rareș, A. Eliade — Stefăniță, O. Popovici — Ileana, Virginia Miciora — Teodora, D. Teodorescu — Nichita, G. C. Rădulescu — Marin, C. E. Petrescu — un soldat. Regia era semnată de Grigore Ventura, dirijor fiind Ed. Wachmann, iar maestru de balet, Thomaso Paris. „Un cor bine pregătit din 60 de persoane, bărbați și femei, arăta C. M. Cordoneanu, un balet de copile române care a executat dansuri românești compus din peste 40 de persoane și o orchestră destul de bine combinată și aproape completă pentru teatrul nostru.“[3] Ed. Caudella a fost rechemat de mai multe ori, i s-au făcut ovațiuni și, totuși, succesul în timp nu a fost cel scurtat. Oficialitatea a boicotat premiera. „*Petru Rareș*, operă română cu un subiect istoric național — scria C. M. Cordoneanu în revista sa (XII, 19, 15 noiembrie 1900, p. 146) — iată într-adevăr un eveniment artistic de cea mai mare importanță pentru țara noastră. Ce mîndrie ar

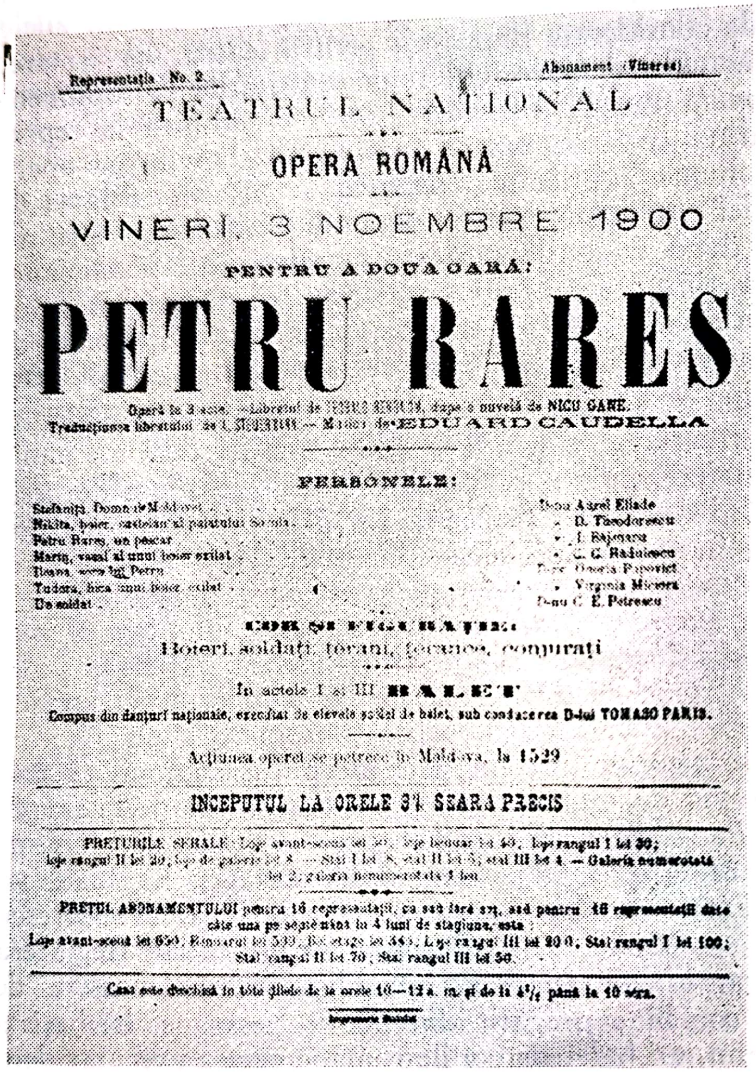
---

[1] *De ale muzicei*. În: *România Muzicală*, XI, 5, 1 martie 1900, p. 34.

[2] *România Muzicală*, 1 iulie 1900, p. 100 informează că s-au publicat *Memoriile artiștilor Operei Române*, de către A. Eliade.

[3] Idem, ibidem.

fi fost pentru alte neamuri, pentru un asemenea eveniment! Ce indiferenţă însă în primele noastre strate sociale, căci nici măcar din curiozitate n-au venit să audă această operă, pentru care nimeni nu i-ar fi obligat să aplaude sau să se entuziasmeze! Elita noastră s-a dus «în corpore» la opereta germană, ca şi cum pentru ea nici n-ar fi existat opera română. Cum? se dă prima operă română, cîntată şi jucată de artişti români şi elita noastră socială preferă să se ducă la



Representaţia No. 2. Abonament (Vineres)

TEATRUL NAŢIONAL

OPERA ROMÂNĂ

VINERI, 3 NOEMBRE 1900

PENTRU A DOUA OARĂ:

PETRU RARES

Operă în 3 acte. — Libretul de [illegible], după o nuvelă de NICU GANE.
Traducţiunea libretului de [illegible] — Muzica de EDUARD CAUDELLA

PERSONELE:

Stefaniţa, Domnul Moldovei — D-nu Aurel Eliade
Nikita, boier, castelan al palatului Sofiei — „ D. Theodorescu
Petru Rareş, un pescar — „ I. Bajenaru
Marin, vasal al unui boier exilat — „ C. G. Radulescu
Ileana, sora lui Petru — D-na Oneria Popovici
Tudora, fiica unui boier exilat — „ Virginia Miciora
Un soldat — D-nu C. E. Petrescu

COR ŞI FIGURAŢII:
Boieri, soldaţi, ţerani, ţerance, conjuraţi

In actele I şi III BALET
Compus din danţuri naţionale, executat de elevele soldei de balet, sub conducerea D-lui TOMASO PARIS.

Acţiunea operei se petrece în Moldova, la 1529

INCEPUTUL LA ORELE 8½ SEARA PRECIS

PREŢURILE SERALE: Loje avant-scenă lei 50; loje benuar lei 40; loje rangul I lei 30; loje rangul II lei 20; loje de galerie lei 8 — Stal I lei 8, stal II lei 5; stal III lei 4. — Galeria numerotată lei 2; galeria nenumerotată 1 leu.

PREŢUL ABONAMENTULUI pentru 16 representaţii, ca sau fără seţ, sau pentru 16 representaţii date câte una pe săptămână la 4 luni de stagiune, este:
Loje avant-scenă lei 650; Benuarul lei 530; Boi etage lei 440; Loje rangul III lei 200; Stal rangul I lei 100; Stal rangul II lei 70; Stal rangul III lei 50.

Casa este deschisă în tóte ţilele de la orele 10—12 a. m. şi de la 4½ până la 10 séra.

Afiş al operei *Petru Rareş* de Eduard Caudella

un teatru trăin, unde să admire cancanurile cîntăreţelor . . . uşoare? Ce lipsă de patriotism, ce lipsă de mîndrie naţională, ce dispreţ pentru neamul din care fac parte. Aceste rînduri nu le scriu pentru cei de astăzi, căci sîntem prea mult obişnuiţi să auzim şi să citim astfel de lucruri, le scriem ca să rămînă ca document istoric şi ca să vadă şi alte popoare de ce fel de simţămînte sînt însufleţite înaltele noastre strate sociale".

C. M. Cordoneanu observă cu acelaşi prilej că publicul merge la operă cu idei preconcepute, avînd dinainte părerea sa despre un interpret, să vîneze punctele slabe, făcîndu-se, în schimb, că nu observă aspectele pozitive. Juarez Movilă nu se arată prea încîntat de felul în care direcţia a tratat opera lui Caudella. „Pentru a doborî şi această lucrare de mare valoare, nu se făcură

decît vreo cîteva repetiții și să reprezinți . . . fără elementele cerute, cu 3—4 diletanți novici deodată . . .“ Cînd s-a mai jucat *Petru Rareș* era programată în locul unor opere schimbate în ultimul moment . . .[1]

Succesul operei *Petru Rareș* nu a venit, din nefericire, din partea publicului, ci a cunoscătorilor, specialiștilor, care au consemnat evenimentul, fixîndu-i locul ca întîia operă, în adevăratul înțeles al genului, din literatura muzicală românească. Așadar, succesul a fost moral, după cum se desprinde din înflăcăratele cuvinte ale lui C. M. Cordoneanu. „Lucrarea serioasă a Dlui Caudella îi va asigura un loc de onoare printre maeștri Occidentului, și noi cu bucurie aducem omagiile noastre merituosului maestru, repetîndu-i: lucrează înainte, nu te uita la micimea sufletului celor fără de simțire și fii sigur că vei reuși să spargi gheața din inima celor rătăciți. *Petru Rareș* va putea fi cîntat în străinătate, de pildă înaintea unui public german, unde vei fi răzbunat de puținul interes arătat de cei din neamul tău.“[2]

Alături de *Petru Rareș*, în repertoriu mai figurau: *Otello* de Verdi, o realizare de prestigiu, *Bal mascat*, *Manon*, de Massenet, *Cavaleria rusticană*, *Navareza*, *Gioconda*, *Faust*, *Norma*, *Trubadurul*, *Ebreea*, *De-aș fi rege*, *Traviata*, *Lucia*, *Carmen*, *Aida*, *Bărbierul din Sevilla*, *Rigoletto*, *Vînzătorul de păsări*. Cîntăreți: Onoria Popovici, Antoinetta Orcessi, Camelia O. Mihăilescu, Augusta Karbus, V. Miciora, Eugenio Durot, I. Băjenaru, Gino Tesari, Al. Bărcănescu, C. Grigoriu, A. Eliade, D. Teodorescu, C. Rădulescu, C. E. Petrescu, G. Alexiu. Au mai cîntat E. Teodorini, (*Cavaleria rusticană*, *Africana*), Aurica Pretorian (Margareta-*Faust*), Mara Demetrescu D'Asty (*Traviata*, *Lucia*), Gemma Belincionni (*Carmen*, *Traviata*), D. Popovici (*Rigoletto*), după o tăcere îndelungată. Nu s-au realizat o serie de lucrări propuse: *Neaga* de Hallström, *Crai nou* de C. Porumbescu, *Freischütz*, *Zidarul* de Auber, *Paiațe* de Leoncavallo. Au dispărut din repertoriu lucrările wagneriene. Dirijori erau Pietro Vallini și J. Neuwirth, maeștri de cor, Tache Popescu, C. Bianchi, scenograf, Romeo Girolamo. Repertoriul era variat. Se lansau abonamente pentru spectacolele obișnuite, adică fără cîntăreți din afară. O plăcută apariție era M. Demetrescu, pe care M. Cohen-Lînariu o portretizează astfel: „. . . o frumoasă emisiune de sunet care-i mărește vocea naturală, o vocalizare corectă, o bună pronunție, o mimică inteligentă, în sfîrșit, toată gama expresiunii dramatico-muzicale de care acum e știutoare . . .“[3]

Încasările fiind minime, Opera Română este pusă la grea încercare, deoarece angajații nu puteau fi plătiți. De aici o suită de reclamații care amplificau opoziția antiwachmann. Care erau cauzele ce au dus la *Ruina Operei Române*, titlul unei cărți publicate de A. Eliade, în 1901? Discreditarea Operei prin frecvente relache-uri și schimbări de ultim moment, montarea unor opere monumentale care au cerut mari investiții, anunțarea anticipată a celebrităților ceea ce a făcut ca publicul să nu frecventeze reprezentațiile obișnuite, aștep-

[1] Movilă, J. *Petru Rareș și Nini*. În: *Gazeta Artelor*, I, 15, 9 februarie 1903.
[2] Idem, p. 147.
[3] Cohen-Lînariu, M. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, XIX, 354, 30 decembrie 1901, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

tînd evenimentul; plata exorbitantă a cîntăreților italieni față de subvenția aflată la dispoziție, prețuri mari, «galantomania» biletelor de favoare."[1]

Neacumulînd încasări, direcția Operei nu poate plăti angajații. Nemulțumirea acestora iese la iveală publică în seara de 8 decembrie 1900, cînd basul C. E. Petrescu refuză „să apară în scenă" . . . E. Ranetti publică un admirabil foileton în *Epoca* din 11 decembrie, pe marginea întîmplării, cu titlul semnificativ. . . *Un conte nemîncat de trei zile*. . ., în care se putea citi. . . „nu-i tocmai drept la Opera Română, care-și permite luxul să plătească cu mii de lei celebrități răgușite din străinatate, să lase în aceeași vreme muritori de foame pe români de talent. . . A! dar sigur Macaronetti dă chixuri în italienește, pe cînd Petrescu cîntă frumos în vulgara limbă națională!". . . Apelurile lui Wachmann la calm și răbdare nu erau ascultate, sacrificiile nu erau acceptate. Lucrurile se agravau tot mai mult. Wachmann cere mereu subvenții, împrumuturi, sacrificii din partea subalternilor, scăzămînt la lefuri. . . Unii acceptă, alții nu, de aici petiții și chiar procese. . .[2], ceea ce îl face pe Scarlat Ghica, noul director al Teatrului Național, care nu vedea cu ochi buni rivalitatea dintre trupa lirică, oarecum autonomă și actorii Societății dramatice, să ceară unificarea conducerii acestor instituții. La 11 ianuarie 1900, Ministerul dispune încetarea direcțiilor separate, după ce cu cîteva zile înainte i se retrăsese lui Wachmann mandatul de director al Operei Române.[3]

Scarlat Ghica va persevera în acțiunea lui nefavorabilă Operei Române, pur și simplu desființîndu-o, Ed. Wachmann protestează, ceea ce va contribui la înlăturarea și înlocuirea lui S. Ghica prin Ștefan Sihleanu, dar situația Operei nu mai poate fi modificată.[4] Deficitul pe care-l lăsase Wachmann s-a ridicat la 48 000 lei. Se consideră că rezultatele Operei în timpul directorului Wachmann erau dezastuoase[5], preconizîndu-se pentru viitor să se dea în antrepriză.

Un semn al căderii Operei Române îl reprezintă ivirea impresarilor Mihalovici și Kaufmann care anunță șase reprezentații cu Gemma Belincionni. Stagiunea, deși trebuia să dureze pînă la 1 martie, se întrerupe cu o lună mai devreme, provocînd discuții, scandaluri, conducerea Teatrului fiind constrînsă prin hotărîri judecătorești să-i remunereze pe aceia care nu acceptaseră neplata lefii pe martie: flautistul Wiedlich, Tache Popescu, A. Eliade.[6]

C. M. Cordoneanu sesizează intenția de a dezmembra Opera Română și de a readuce trupa italiană, punîndu-i la dispoziție subvenție, recuzită, sa.ă. . . Concluzia lui era: „Cu toate sforțările noastre, cu toate sacrificiile făcute pentru crearea Operei Române, am ajuns mai rău de cît acolo, unde erau la început . . ."[7]

Protestele nu modifică nimic. S. Sihleanu, deși „mare iubitor de muzică" potrivit *României Muzicale* (1 mai 1901, p. 68), nu întreprinde nimic în favoa-

---

[1] După A. Eliade, *Op. cit.*, p. 70—71.

[2] În: *Adevărul* din 25 decembrie 1900, sub titlul *Un spectacol foarte trist* se descrie situația de mizerie a artiștilor lirici.

[3] Massoff, I ,*Op. cit.*, p. 480.

[4] Constantinescu, R. *Op. cit.*, p. 69.

[5] Arh. Statului, Fond T. N., dosar 30/1900, fila 1.

[6] Eliade, A. *Op. cit.*, p. 81—82.

[7] Cordoneanu, C. M. *Opera Română*. În: *România Muzicală*, XII, 9, 1 mai 1901, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

rea Operei Române, ceea ce îndreptățește pe un cronicar să-i amintească... „prima rațiune de a fi a unui teatru și a unei trupe naționale e de a crea o literatură dramatică originală, a doua, de a face educațiunea poporului".[1] A. Davilla a cerut Ministerului concesiunea Operei, obligîndu-se să „formeze... o pleiadă de artiști lirici români", dar nu a fost acceptată.[2] Și G. Ștephănescu se hotărăște să intervină prin memorii pentru a menține trupa română. Toate intervențiile se lovesc însă de opacitatea cercurilor înalte, care preferă opera italiană.

Evident, după ce Opera Română se impusese, oficialitatea nu putea să ignoreze activitatea artiștilor lirici autohtoni, fapt pentru care în contractele care le încheie cu impresarii italieni, de pildă cu Al. Onofri, se prevede angajarea cu prioritate a cîntăreților români, în dorința de a prepara viitorul Operei naționale..."[3] Ajunși aici, se pot face cîteva observații generale asupra perioadei directoratului Wachmann.

Cauzele nemulțumirii față de conducerea lui Wachmann sînt descrise pe puncte în *Ruina Operei Române* de Aurel Eliade (1901). Se discreditase instituția prin desele schimbări de afișe și relache-uri; montările monumentale, foarte costisitoare; reclama anticipată a celebrităților din străinătate, care determinau o parte a publicului să se rezerve pentru acele spectacole, ceea ce făcea ca la reprezentațiile curente să fie în număr restrîns; plata exorbitantă a cîntăreților străini, ceea ce greva asupra bugetului; prea desele schimbări de titluri, făcînd imposibilă repetarea lor; prețul scump al biletelor care nu era pe măsura venitului marelui public și, în fine, „galantomania" biletelor de favoare date unor persoane care și-ar fi putut cumpăra bilet de intrare.

Probabil, aveau dreptate cei care contestaseră meritele lui Wachmann în materie de operă. Totuși, sprijinindu-se pe o considerabilă subvenție, cheltuită cu largheță, a realizat stagiuni de operă de mare ținută. Mai mult, lui i se datorează cele mai impunătoare stagiuni, sub aspect repertorial și ca montare. Wachmann n-a făcut economii, n-a ezitat să comande decoruri și costume în străinătate, a angajat cîntăreți valoroși. El este acela care a facilitat montarea și cîntarea în limba română a unor opere de Wagner: *Lohengrin* și *Tannhäuser*, el a promovat creații autohtone, *Petru Rareș*, el a modernizat repertoriu, introducînd titluri relativ noi: *Navareza*, *Otello*. El prezintă spectacole de operă, renunțînd la practica anterioară cînd se aflau în repertoriu numeroase operete. Relativ la prezența unor soliști italieni în trupa română, se poate accepta imputarea „internaționalizării", rod al neîncrederii în soliștii români? Dar se pot găsi și argumente favorabile lui Wachmann, ca de pildă, atragerea publicului, valoarea lor în anumite roluri. Greșeala sa a fost aceea că a condus Opera Română oarecum despotic, revoltînd pe mulți colaboratori, care, finalmente, s-au aliat împotriva lui, împotriva Operei Române, cu repercusiuni nefavorabile în anii următori. Eșecul financiar, echivalent cu falimentul, a fost atît de însemnat, încît pentru multă vreme, ideea susținerii unei companii de operă

[1] *Teatrul Național și Societatea dramatică Română*. În: *România Muzicală*, XII, 8, 1 noiembrie 1901, p. 130.

[2] Arh. St. Buc., *Ministerul Instrucției*, dosar 218/1900, f. 3, cf: Massoff, I, *Op. cit.*, p. 543.

[3] Idem, p. 82.

română nu se va restabili, ceea ce, să recunoaştem, a prejudiciat arta lirică autohtonă. Reprezentanţii statului nu mai vroiau să audă de Opera Română, decît ca o instituţie dată în antrepriză, cel care se angaja în acest sens trebuia să suporte, în caz de deficit, toate pierderile. Rezultatul concret a fost că nu s-a mai putut întrema Opera Română ca o instituţie monumentală, şi pentru multă vreme. În schimb au apărut tot felul de trupe, de improvizaţii, unele mai solide, altele mai firave. Sosise momentul risipirii forţelor lirice. Ele însă existau!

În stagiunea 1901—1902, Opera Română nu a avut spectacole, mulţi din artiştii săi intrînd în componenţa Operei italiene. Totuşi au fost prezentate două opere exclusiv cîntate de români: opera comică *Pescarii din Sulina* de C. Moruzzi (2 februarie 1902), cu T. Dioghenide, Gr. Alexiu, P. Ghimpeţeanu, P. Liciu, N. P. Ciucurette, Maia Ciucurescu, Peppi Moor, Lucreţia Brezeanu; *Rigoletto* (13 martie 1902), cu D. Popovici-Bayreuth, Camelia Mihăilescu, P. Ghimpeţeanu, D. Theodorescu, V. Miciora, Gr. Alexiu.

Protagonistul spectacolului D. Popovici (care n-a acceptat să apară în spectacol pînă nu a repetat mai mult decît se obişnuia) a fost foarte lăudat... „artişti ca Popovici ne-ar fi de mare folos pentru opera noastră naţională — opera naţională pe cale de a se stinge tocmai din pricină că n-am ştiut să-i dăm dezvoltarea necesară, şi pe care o înlocuim astăzi cu o alta străină, subvenţionată de noi!“[1]

Ed. Th. Aslan (1863—1908), autor de librete şi regizor de operă, publică în *Literatura şi arta română* (VI, 1902, p. 41—46) articolul *În chestiunea Operei Române* în care cere mai mult sprijin pentru trupele române. Consideră că nu e utilă subvenţia acordată trupelor italiene, recomandă o subvenţie mare companiei române, constată că s-a schimbat publicul care nu mai e cel de altădată. Se pronunţă pentru ca trupa lirică să fie pusă pe picior de teatru popular; oferind avantajele, că va întreţine şi cultiva gustul muzical în cercuri largi, va oferi cariere cîntăreţilor, va da ocazie compozitorilor români să se producă. Optează pentru un repertoriu de opere comice... Dar este curios că nu pomeneşte nimic de meritele lui Stephănescu, în acest material, văzînd începuturile nu în producţiile cu *Triumful amorului* din 1835 a *Societăţii filarmonice* bucureştene, ci în spectacolele lirice de la Iaşi din stagiunea 1874—1875.

G. ŞTEPHĂNESCU ŞI SOCIETATEA LIRICĂ ROMÂNĂ

Nemulţumit de poziţia cîntăreţilor români, de eşecul Operei Române şi revigorarea Operei Italiene, George Stephănescu păşeşte din nou în arenă, constituind în martie 1902 „Societatea lirică română“, care va deschide o stagiune în toamna, în sala Edison... „Cum în această Societate lirică vom regăsi pe toţi artiştii iubiţi ai publicului bucureştean amator de muzică, succesul acestor reprezentaţii e asigurat.“[2] Tentativa lui Ştephănescu de a prelua cîrma specta-

[1] Costin, A. *Baritonul Popovici*. În: *Sburătorul*, I, 16, 17 martie 1902, p. 246—247.

[2] *Ştiri scurte*. În: *România Muzicală*, XIII, 16, 1 octombrie 1902, p. 127.

colelor lirice românești vine într-un moment cînd în capitală se înființau și se desființau trupe, într-un carusel în care intraseră N. Poenaru și Niculescu — Buzău, Al. Marinescu și Murgeanu, C. Grigoriu cu o trupă restrînsă. Publicul le urmărea cu îngăduință nederanjîndu-l... „nici lipsa vocilor, nici exagerarea jocului interpreților noi, stîngăciile lor, nici insuficiența coriștilor și orchestrei reduse la cinci instrumente departe de a forma un quintet și de a fi quintesența muzicei..."[1]

Stagiunea s-a inaugurat la 26 octombrie cu opera lui Donizetti *Maria de Rohan*, cu un „ansamblu coral «superb» și o orchestră la înălțime." (*Gazeta Artelor* I, 4, 10 noiembrie 1902). Mai avea în repertoriu și *Bal Mascat*, *Faust*, *Cavaleria rusticană*, *Mireasa vîndută*. Trupa nu mai era profilată doar pe operă, predominau operele comice. Personalul artistic cuprindea pe: Iosefina Stibal, Matilda Franco, Aurelia Mihăilescu, Elena Andronescu, Jana Chordiu, Elena Teodorescu, Sevasta Săvulescu, Margareta Alexandrescu, I. Băjenaru, C. Grigoriu, A. Eliade, N. Constantinescu, D. Teodorescu, V. Maximilian, Niculescu-Buzău. G. Ștephănescu era dirijor, director artistic, secondat de T. Popescu, (dirijorul corului) și O. Pursch. Corul număra 20 de persoane, iar orchestra 30 de instrumentiști, la spectacole de operă, și 22, la operetă. În memoriul prin care solicita subvenția guvernului, G. Stephănescu se obliga să dea reprezentații de trei ori pe săptămînă opere, opere comice și operete, să promoveze tineri absolvenți ai Conservatorului, să alcătuiască orchestra și corul cu elemente românești din Conservator, să apeleze la cîntăreții români deveniți celebri, să stabilească prețuri de intrare accesibile unui public larg.[2] Societatea nu și-a putut începe activitatea decît în momentul în care Luigi Cazzavillan, fondatorul ziarului *Universul*, mare amator de muzică, a oferit costume pentru toată distribuția operei *Maria de Rohan* (confecționate la Milano).[3] Trebuie spus că înscrierea acestei lucrări nu a fost o idee prea fericită deoarece, pe bună dreptate, se scria în *Literatura și arta română* din 1902 (p. 585); opera era... „obiect de curiozitate pentru amatori pe care numai cîntăreții perfecți pot s-o mai facă suportabilă." Scopul acestei Societăți era de a... „forma o Operă cu adevărat Română, unde să se cînte în limba română și de către artiști români, iar într-un viitor cît mai apropiat, chiar și opere românești, care să fie înțelese și gustate de toți." Așadar, Stephănescu înțelege acum mai limpede imperativul cultivării creației originale. E însă convins de modestele resurse ale Societății, deîndată ce mai precizează: „... Oricît de mare e fluviul, își are începutul tot într-un mic izvor!"[4]

Concurența Societății lirice Române cu trupa Operei Italiene nu era egală, pornind de la repertoriu: *Maria de Rohan*, pe de o parte, iar pe de alta, *Tosca* și *Boema*. Frecventele plecări în alte localități ale societarilor, atunci cînd li se ofereau un cîștig, au făcut nesigură programarea lucrărilor, ceea ce a atîrnat greu în ochii publicului. Tenorul prim a părăsit trupa cu puțin timp înaintea

[1] *Cronica spectacolelor*. În: *România Muzicală*, XIII, 17, 15 octombrie 1902, p. 132.

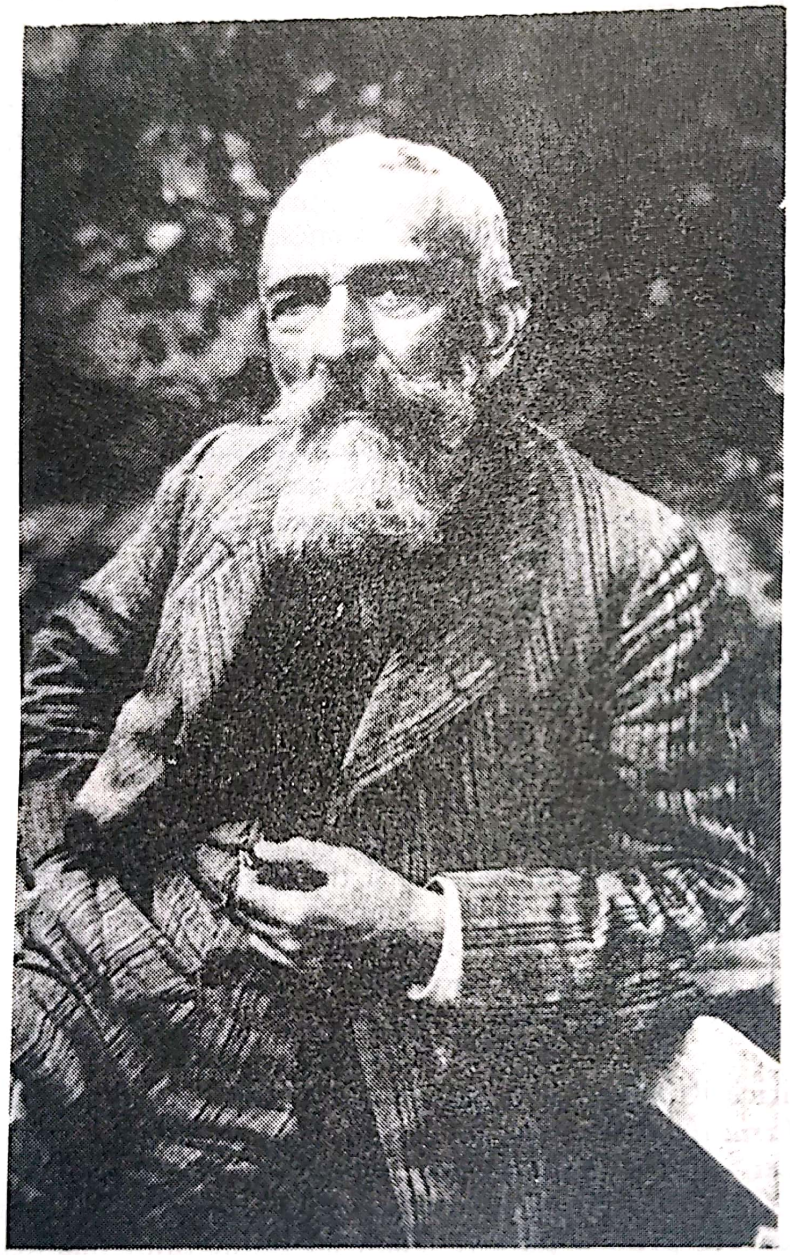
[2] Eliade, A. Op. cit., p. 85.

[3] Idem, p. 86.

[4] *Societatea Lirică Română*. În: *România Muzicală*, XIII, 18, 1 noiembrie 1902, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

premierei anunţate, *Lucia di Lammermoor*, pe care miza Stephănescu că o să restabilească veniturile trupei. . În cele din urmă, premiera a fost amînată. . .[1] Seria spectacolelor se întrerupe în decembrie cîteva zile, pentru a ceda Sala unei trupe germane de operetă. Publicul nu e prea numeros la reprezentaţii. Opera *De-aş fi rege* se dă cu sala goală. În atari condiţii, Societatea îşi încetează activitatea, demonstrînd odată în plus disponibilitatea artei lirice, pe care publicul



Compozitorul George Ştephănescu, fondatorul trupei lirice române

nu o susţine. . . Ştephănescu se înconjoară de tineri, şi acest fapt nu a scăpat neobservat. . . „Cu un cuvînt, opera domnului Stephănescu nu e numai o trupă care dă reprezentaţii, ci e un focar de artă, o pepinieră de viitori artişti."[2]

[1] Maximilian, V. *Evocări*, Bucureşti, 1962, Edit. Meridiane, ed. II, p. 65—69.
[2] Movilă, J. *Sforţări uriaşe*. În: *Gazeta Artelor*, *I*, 2, 3 noiembrie 1902, p. 1.

Societatea lirică era astfel profilată încît să ofere melomanilor spectacole mai puțin pretențioase ca montare, destinate acelora care n-aveau „ocazia de a vedea nici Parisul, nici Scala din Milano, nici Opera imperială din Viena". Artiștii trupei erau valoroși, și, potrivit cronicarului de la *Gazeta Artelor* (1 decembrie 1902) . . . „orice teatru ar fi gelos să-i posede".

Trupa a trecut prin momente grele. Neputîndu-și plăti la timp societarii, la un spectacol de binefacere de la sfîrșitul lunii ianuarie 1903, Ștephănescu s-a văzut nevoit să continue reprezentarea diferitelor scene din opere, cu acompaniamentul pianului, deoarece orchestranții refuzau să cînte.[1] Nu trebuie scăpat din vedere că sala de la *Edison* era improprie reprezentațiilor lirice.

În aprilie se joacă opera *Crispin și cumătra* de Ricci, o lucrare modestă, inclusă în repertoriu la cererea lui L. Cazzavilan, care însă are calitatea să ofere lui Stephănescu și trupei Societății lirice prilejul să se remarce, să susțină ideea că avem o bună trupă pe care însă publicul trebuie s-o încurajeze mai mult.[2] Se spune că la premiera acestei lucrări Ștephănescu. . . deși amărît la început, pentru că era prea puțină lume, a plecat foarte radios, încîntat de succesul moral, cu toate că a fost nevoit să plătească din buzunar vreo 400 de lei deficit."[3] Picătură cu picătură fac apa mare zice un proverb, deficitele de la diferitele spectacole adunate i-au pricinuit lui Ștephănescu mari pierderi, văzîndu-se din nou în situația de a renunța la trupa lirică. Latura materială a fost întotdeauna una din piedicile înaintării artei sunetelor în România.

Stephănescu n-a luptat doar pentru o trupă oarecare, el a luptat mai curînd pentru o idee, pentru o cauză — Opera Română, pentru arta lirică națională. Înfrînt într-o bătălie, se retrage purtînd o campanie pe un alt cîmp. Descumpănit cu Societatea lirică română, Stephănescu se retrage, mai bine-zis, își concentrează puterea de muncă în clasa de operă și canto de la Conservator, unde continuă să formeze elemente tinere, cu entuziasmul neștirbit, sigur pe sine, convins în idealul său. Producțiile clasei sale din iunie 1904 îi dă cîștig, ținuta artistică, rezultatele pe care le obține prin elevi îl fac pe cronicarul *României Muzicale*, întotdeana prompt cu fenomenele noi din viața muzicală, să afirme: „George Stephănescu, care cu entuziasmul lui sfînt și credința-i nestrămutată că și pe terenul artei lirice s-ar putea face ceva la noi, nu cruță nici timp, nici osteneală, și-și depune în serviciul cauzei operei române tot devotamentul și toate întinsele-i cunoștințe muzicale. Și toate acestea numai spre a putea face pe acei care sînt chemați și a căror datorie este să susțină mișcarea noastră culturală, s-o rupă odată cu legenda susținută de toți cei interesați, că opera română nu se poate face cu elemente românești."[4] În Teatrul Național se acordă o atenție mare operetei, spectacolelor însoțite de muzică, ceea ce, finalmente, va duce la dominația acestui gen asupra tragediei și dramei. Operetele *Vagabonzii* de C. M. Ziehrer (1 noiembrie 1902) cu Al. Bărcănescu, G. Carussy, N. Soreanu, A. Cotopol, Virginia Miciora, Lucrezzia Brezeanu, P. Liciu, în

[1] Movilă, J. *Scandalul de la Liric*. În: *Gazeta Artelor*, I, 14, 2 februarie 1903, p. 1.

[2] Refa. *Societatea Lirică Română*. În: *România Muzicală*, XIII, 18, 1 noiembrie 1902, p. 138.

[3] Carambo. *Crispin și cumătra*. În: *Gazeta Artelor*, I, 24, 11 mai 1903, p. 4.

[4] *Opera Română*. În: *România Muzicală*, XV, 11—12, 1—15 iunie 1904, p. 77—80.

regia lui Paul Gusty și *Păpușa* de Lecocq, *Voievodul țiganilor* de J. Strauss și *Olteanca* de Caudella au cunoscut frumoase succese în 1902—1903.[1] Stagiunea următoare, *Vagabonzii*, face săli pline. Se joacă și feeria *Patru săbii*, cu dansuri naționale, muzica de C. Dimitrescu. Partitura semnată de A. Castaldi, D. G. Kiriac, J. Movilă și M. Cohen-Lînariu la revista *Panglicari*, text de I. D. Moșoi și Marian, nu se bucură de succes. Sînt aplaudate însă unele spectacole ale trupei de operetă craiovene conduse de Aurel Bobescu, aflată în turneu în capitală (martie 1903). Trupele de operetă particulare încep să se afirme vertiginos, disputîndu-și primatul. La teatrul Liric avea o stagiune trupa lui Nicu Poenaru cu I. Băjenaru, Mara Demetrescu-D' Asty, V. Miciora, N. Corfescu, V. Maximilian, iar la „Edison", trupa lui Al. P. Marinescu, Al. Bărcănescu și Nora Marinescu. Nici una dintre acestea nu au reușit să se mențină, în ciuda faptului că opereta se bucura de simpatia publicului.

Din toamna anului 1904, artiștii lirici, cum spuneam, se despart în variate trupe. Mulți obțin angajamente pe diferite scene ale lumii, culegînd aplauze frenetice, și elogiile presei de specialitate. Numeroși rămîn însă în țară, angajîndu-se în trupa Operei Italiene sau în diferitele trupe lirice românești. În nici un caz nu piere ideea de operă română! Va căpăta însă o coloratură particulară, prin aceea că își datorează existența pasiunii de impresariat a unui director, care suportă consecințele materiale, în cazul că se ivesc. Or, pentru a le preîntîmpina, aceste trupe românești își vor orienta repertoriul de operă concesiv spre operetă, pentru a capta publicul, pentru a justifica financiar investițiile. Caracterul comercial nu dispare din criteriile alcătuirii repertoriului, a însăși trupei. Scopul artistic, al unei asemenea întreprinderi, din fericire, nu a fost omis. Figura proeminentă a artei lirice, mai mult, trupa română cea mai importantă, timp de un deceniu, a fost cea a lui Constantin Grigoriu, care în septembrie 1904 a prezentat bucureștenilor „Compania Lirică Română", înregistrînd un răsunător succes și făcînd ca în scurt timp, opereta să devină, probabil, cel mai popular gen muzical, foarte căutat și comentat de largi cercuri ale populației. Astfel, trupa Operei Române se profilează spre operetă, fără să abandoneze, după cum se va vedea, creația de operă. Cum cîntăreții români se întîlnesc în diverse trupe, începînd cu cea a Teatrului Național, unde se manifestau în operete, vodeviluri, feerii, în formația Operei Italiene, în ansamblurile de operetă, se poate spune că activitatea lor a fost neîntreruptă (nu s-au menționat trupele lirice de peste hotare), ceea ce pledază pentru continuitatea școlii vocale românești, chiar a Operei Române. Nu vom întîlni o trupă care să poarte această denumire, cu toate că ideea ei era prezentă, mereu revenind în discuții, cronici, memorii etc. Nu lipsesc nici inițiativele care nu capătă finalizare, destrămîndu-se în faza de pornire sau după cîteva reprezentații. Un asemenea exemplu îl poate constitui închegarea unui ansamblu care a repetat opera *Urgisitul* pe libretul lui Edgar Aslan (cel căruia i se datorează multe traduceri ale operelor străine), muzica de Ionel Brătianu, care deși proiectată să se joace în decembrie 1905 la Teatrul Liric, se pare că a rămas doar un simplu proiect. Distribuția care a repetat: V. Miciora (Laura), José Arrati (Lorenzo), P. Ghimpețianu (Al-

[1] Massoff, I. *Teatrul Românesc*, vol. IV, București, 1972, Edit. Minerva, p. 48—49.

varez), Damian (Pedrilo), A. Orbu (Isabela) și V. Paluta (Bianca).[1] Edificator mai este faptul că, în primăvara anului 1907, s-a înfiripat o trupă română de operă cu Pădureanu, Clain, V. Miciora, Havriletz, Georgiades, prezentînd *Rigoletto și Traviata*. „E nostim ceea ce se petrece cu așa numita *Opera Română*, care a murit și totuși există din cînd în cînd, care a fost și totuși se naște mereu."[2]

Problema Operei Române se agita mereu și datorită faptului că spectacolele Operei Italiene nu convingeau, nu dădeau satisfacții, nici artistice, întotdeauna, și nici materiale. Iată de ce Gh. Bengescu-Dabija cere într-o ședință a Comitetului Teatrului Național (14 martie 1907) să nu se mai închirieze sala unui ansamblu de operă străin deoarece „se face în paguba artei naționale". Comitetul a recomandat ca suma de 60 000 lei, reprezentînd subvenția Operei Italiene să fie încredințată unei trupe de operă românești. Reducîndu-se bugetul la 20 000 lei pentru operă, în împrejurările evenimentelor din 1907, e limpede că nu s-a putut materializa postulatul pentru care era cîștigat și directorul Teatrului Național, Al. Davilla[3].

G. Stephănescu ia atitudine în chestiunea Operei Române, publicînd în *Muzica* din decembrie 1908 un însemnat articol, apropo de reînceperea reprezentațiilor de operetă ale trupei lirice române. Intervine pentru a se renunța la spectacolele de operetă în favoarea celor de operă. Cere Statului să se ocupe mai serios de acest domeniu al activității artistice, solicitînd cuantumul subvenției la 60 000 lei. Critică faptul că stagiunea durează doar două luni, recomandînd 4 luni la București, 2 turnee în provincie, 2 luni de vacanță, restul lunilor anilor să se facă repetiții. Soliștilor vocali și coriștilor propune să li se facă contracte pe cinci ani, iar instrumentiștilor Societății filarmonice care se produceau în fosă să li se acorde o sumă în plus. Soliști străini să fie aduși numai în situații speciale, cînd nu se dispune de cîntăreți români. Propune pensii pentru „celebritățile" adevărate. În sfîrșit, arată că nu este de conceput Opera Română fără clădire proprie care va trebui construită.[4] Aceasta deoarece spectacolele pe scena Teatrului Național erau seară de seară, făcînd aproape imposibilă cedarea scenei pentru Operă. Apoi, mari personalități ca I. L. Caragiale, Al. Davilla, Eliade Pompiliu, s-au arătat ostili spectacolelor lirice pe această scenă.[5] Este demn de reținut că trupa lui C. Grigoriu a fost denumită și deci, considerată uneori, ca de pildă în stagiunea 1907—1908, drept *Opera Română*, stabilindu-i-se un caiet de sarcini, la care ne vom referi atunci cînd vom scrie despre Compania lui Grigoriu.[6]

Solicitat să studieze problema întemeierii Operei Române, D. Popovici-Bayreuth, director al Conservatorului, acceptă în principiu, dorind să ofere spectacole lirice susținute de cîntăreții noștri în limba română. Această ofertă

---

[1] *România Muzicală și Teatrală*, II, 15, decembrie 1905, p. 224.

[2] *Cronica*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, III, 32, București mai 1907, p. 475.

[3] Massoff, I. *Op. cit.*, p. 183—184.

[4] Ștephănescu, G. *Despre Opera Română*. În: *Muzica*, I, 3, decembrie 1908, p. 82.

[5] Massoff, I, *Op. cit.*, p. 349.

[6] Fraga, G. *Opera Română*. *Op. cit.*, vol. III, p. 822—825.

i se face în vara anului 1910. El urma să realizeze o operă permanentă, susținută de Stat, avînd o orchestră proprie. Din acest proiect nu se alege însă nimic.[1]

Titulatura *Opera Română* se putea citi pe afișele Teatrului Național, anunțînd pentru 30 aprilie 1910 premiera operei *Fîntîna Blanduziei* de G. Cosmovici. Interpreții: P. Ghimpețeanu, G. Niculescu, G. Florescu, N. Brăescu, I. Petrescu, C. Stamate, Ș. Ștefănescu-Spirea, O. Dimitrescu, I. Vasiliu, Maria Theodoru și Lucreția Brezeanu. A. Castaldi a condus orchestra MIP (60 de instrumentiști) și un cor de 80 de persoane. Maeștrii săi au fost, E. Narice și I. N. Otescu. Regia s-a datorat lui I. I. Livescu, secondat I. Zisu Corban.

G. Stephănescu își reiterează pasiunea pentru operă cînd în 12 și 14 mai 1910 prezintă publicului elevii săi de la clasa de operă a Conservatorului în fragmente de opere: *Faust* (actul II), *Traviata* (actele II—III) și *Cavaleria rusticană* cu C. Stănescu — Cerna, Virginia Georgescu, Orest Dimitrescu. D. Cutavas, Maria Tănăsescu, M. Marinescu, P. Fabiani.[2]

Acuitatea rezolvării chestiunii Operei Române poate fi apreciată după seria interviurilor publicate de *Rampa*, în primăvara anului 1912, în care nu se găsesc numai postulate, fraze de orientare sau complezență, ci și propuneri concrete de măsuri. Astfel, Aurel Eliade supune atenției opiniei publice necesitatea unui local corespunzător și a subvenției, angajarea artiștilor români din țară și străinătate, personalul să fie plătit pentru un an, în care să se facă numai repetiții, repertoriul să se axeze exclusiv pe opere, să se cînte numai în limba română, elementelor dotate să li se acorde bursa de studii.[3]

Stephănescu mai apare cu o tentativă de constituire a trupei Operei Române, de fapt, ultima. În aprilie 1912, la Teatrul Liric, un ansamblu român de operă condus de Stephănescu... „neobositul luptător al realizării operei românești, care cu toate bătrînețele sale și cu toate experiențele sale dezastruoase... s-a mai pus odată, cu trup și suflet, bineînțeles, în serviciul acestei grele și puțin recunoscătoare cauze...“ a prezentat opera lui Verdi *Ernani*. Protagoniștii au fost iarăși elevii săi și orchestra MIP. Au cîntat G. Capeleanu, P. Ghimpețeanu și T. Brătescu (tenor).[4] Jocul scenic al artiștilor nu s-a remarcat, a fost mediocru, corurile însă, bune. Se pare că această înfiripare nu a avut și un al doilea spectacol, concurența trupei italiene conduse de I. Castellani era prea puternică.

NOI INIȚIATIVE PENTRU ÎNCHEGAREA OPEREI ROMÂNE

După exemplul reuniunilor transilvănene care abordează opera, Societatea „Carmen“ prezintă bucureștenilor la 9 decembrie 1913 un „Spectacol Român de

[1] Moldoveanu, C. *Vom avea Opera Română?* În: *Scena*, I, 1, București, 15 septembrie 1910, p. 9.

[2] M. G. *O nouă încercare de Operă Română.* În: *Arta Română*, IV, 5—6, 1911, p. 131—132.

[3] *O operă românească.* Răspunsul dlui prof. Aurel Eliade. În: *Rampa*, I, 137, 6 aprilie 1912, p. 1.

[4] Orchiș, R. *Teatrul Liric. Opera Română: Ernani.* În: *Rampa*, I, 149, 20 aprilie 1912, p. 2.

operă" cu *Cavalleria rusticana* și *La șezătoare*. D. G. Kiriac dirija Orchestra MIP, corul „Carmen", soliști: Veturia Triteanu, Ștefan Mărcuș, George Folescu, Angela Petrescu. „De cînd se dau spectacole de operă în București (scria *Mir* în *Viitorul* din 11 decembrie 1913) nu au fost în *Cavaleria* coruri ca cele de aseară: disciplinate, nuanțate, conduse sub bagheta sigură a maestrului Kiriac". S-au remarcat meritele directorului Societății „Carmen": „Maestru Kiriac, acest element de acțiune în arta românească, în unitatea culturală a neamului prin muzică, în căutarea și găsirea cîntecului nostru curat, e un om de ispravă... *Șezătoarea* lui Tiberiu Brediceanu și *Cavalleria rusticană* de Mascagni s-au executat foarte bine... interpreții s-au prezentat... într-un armonios avînt."[1] Și pentru criticul N. Pora reprezentațiile clasice ale carmeniștilor au fost „Seri scumpe în amintirea noastră a celor ce dorim o operă națională..."[2] În linii mari, acest spectacol nu a fost perfect, declanșînd păreri contradictorii. Ziarele *Epoca*, *Adevărul*, *Dimineață*, *La Romanie* și altele elogiindu-l, în schimb *Rampa* avînd destule rezerve.[3] Important este, finalmente, că ziarele cer acțiuni energice pentru a se relua activitatea Operei Române. În speță G. Marius, după ce trece în revistă demersurile particulare ale unor pseudo-directori (uzurpatori), ajunge la concluzia că „Opera trebuie să existe, dar ca instituție de stat." Nici N. Corfescu, fost tenor fără strălucire, care condusese trupe slabe în provincie, semănînd scandal, anunță întemeierea unei trupe la București și înaintează un memoriu Ministerului pentru a obține sprijin financiar. În propunerea sa, se bizuie pe ideea că aduce toate vocile românești aflate în străinătate. Mai afirma că trupa sa va avea 18 tenori (7 lirici, 3 legeri, 3 dramatici) și 5 tenori de altă natură; 22 de primadone, 14 baritoni, 11 bași![4] Evident, propunerea era, puțin spus, fantezistă, deoarece multe nume nu acopereau cîntăreți de valoare, iar alții nu figurau pe lista înaintată... Asemenea inițiative ajunse într-un stagiu avansat se înmulțesc după 1914, ilustrînd necesitatea reedificării Operei Române cît și imposibilitatea împlinirii ei de către persoane particulare. Corfescu, Cristide, Stănescu-Cerna și-au încercat forțele, în acest domeniu, cu rezultate parțiale. Despre fiecare în parte vom vorbi mai tîrziu. Deocamdată să reținem unele voci ce erau de părere că nu se poate constitui Opera Română numai cu elemente autohtone, fapt pentru care se impune adoptarea unei soluții de compromis, angajarea unor soliști italieni, care să fie încadrate de elemente române. „Cine crede că putem avea o operă românească pură, cu conducere românească și artiști numai români, susține o absurditate" — sînt cuvintele criticului Dinu Dumbravă din articolul *Cum trebuie să debuteze Opera Română* (*Rampa* III, 665, 23 martie 1914, p. 1—2). Este de părere că nu dispunem de voci pentru a cînta *Carmen* și operele lui Wagner. Pledează pentru o formație de operă mixtă, româno-italiană, cu cîntăreți, dirijori specializați într-un anume

[1] Borgovan, I. *Reprezentațiile de operă ale Societății „Carmen"*. În: *Luceafărul*, Sibiu, ianuarie 1904, p. 16.

[2] Barbu, Lăutarul. *Șezătoarea de Brediceanu* și *Cavalleria rusticana de Mascagni cu Societatea corală „Carmen" și d-na Triteanu*. În: *Minerva literară ilustrată*, V, nr. 215, 22 decembrie 1913, p. 9.

[3] Marius, G. *Rampa muzicală Opera Română*, În: *Rampa*, III, 606, 10 ianuarie 1913, p. 2.

[4] G. M. *Cu ocazia Memoriului pentru înființarea Operei naționale române*. În: *Rampa*, III, 623, București, 31 ianuarie 1914, p. 2.

stil. Cît privește captarea marilor noștri cîntăreți din străinătate arată ... „oricît de patrioți ar fi ... nu ar renunța la contracte bune pentru sume mici și nesiguranță". Într-adevăr, în aprilie 1914, la București era o trupă lirică româno-italiană, dirijată de Egizzio Massini. O trupă cu un cor slab și montări modeste. Soliști: Dna Rodrigo, N. Corfescu ...

Într-un asemenea moment este invitat cu insistență, în 1913, Umberto Pessione să vină în România, la București de către Clotilda Avramescu, o susținătoare a genului, pentru a contribui la organizarea Operei Române.

În iunie 1914, Centrul Studențesc lansează un apel pentru donații de fonduri și captarea unor cîntăreți cu scopul făuririi unei trupe de operă. Au răspuns favorabil E. Drăgulinescu care tocmai se întorsese dintr-un turneu în Spania, Franța și America, Pădureanu, bariton la Opera din Moscova și Monte Carlo, G. Folescu și E. Massini care avea angajamente la Riga și Odessa. Fiind creată din inițiativa cercului studențesc, această companie română s-a intitulat „Opera Studențească", care și-a deschis stagiunea la 15 noiembrie 1914 cu *Aida*, avîndu-i soliști pe Enrichetta Rodrigo, R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, G. Folescu Impresar era Cristide, căruia i se reproșează că n-a reușit să asigure ansamblului o orchestră corespunzătoare (numai 48 de instrumentiști[1]). Cristide care avea bani și veleități de dirijor, a programat și *Faust*. Această operă cu Cristide la pupitru a fost un dezastru. „Cîntăreții intrau înainte, orchestra fugea să-i ajungă, cîntăreții intrau mai tîrziu, orchestra se încurca și încurcată mergea pînă la capăt" — descrie spectacolul cronicarul *Scenei* din 11 decembrie 1914. „A rîs publicul, au rîs artiștii, a rîs toată orchestra de calitățile de maestru concertator (dirijor n.n.) a dlui Cristide". Sesizînd dezagregarea ansamblului D. Popovici-Bayreuth spune: ... „nu de la inițiative particulare trebuie să se aștepte înființarea unei opere românești." Formația studențească nu rezistă mai mult de o stagiune.

Toamna anului 1915, cînd mulți cîntăreți români, din motive militare, revin în patrie, se formează o nouă companie lirică română condusă de C. Stănescu-Cerna. Stagiunea s-a deschis la 16 septembrie 1915. Și Enescu a sprijinit acest ansamblu de operă dirijînd opera *Aida*. Cu zece zile înainte Enescu, care abia dirijase în concert public actul III din opera *Parsifal*, se pronunță într-un interviu din *Rampa nouă ilustrată* în chestiunea Operei Române, el fiind invitat să dirijeze *Lohengrin*, proiect care nu s-a putut realiza, deoarece direcția nu imprimase autoritatea și disciplina necesară. Artiștii nu veneau la repetiții, Enescu aștepta ore întregi.[2]

M. Mărgăritescu făcînd bilanțul reprezentațiilor Operei Române scria: „Încercarea de mai sus a probat un singur lucru: că dispunem de elemente lirice românești care pot forma, în parte, un contigent foarte satisfăcător, cu condiția însă ca direcțiunea artistică să fie încredințată unui șef de orchestră de seamă ... și,... întreținută de Stat... să poată dispune de o subvenție..."[3] D. Popovici-Bayreuth, angajat în sprijinirea Operei conduse de C. Stănescu-Cerna, formulează cîteva principii edificatoare pentru poziția sa ... „Nu ne vom pre-

[1] *Enescu nu va mai dirija Lohengrin*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 52, 25 octombrie 1915, p. 2.

[2] Marius, G. *Opera și studenții*. În: *Scena*, I, 1, 16 mai 1914, p. 4.

[3] Mărgăritescu, M. *Cîntecul lebedei al Operei Române*. În: *Flacăra*, IV, 15, 24 ianuarie 1915, p. 115.

zenta publicului decît avînd un repertoriu bogat și un ansamblu perfect... Va trebui să ne depărtăm de repertoriul banalizat al vechilor opere italiene, pentru a aborda repertoriul wagnerian și repertoriul francez și italian modern. Vom urmări să avem traduceri cît mai bune și ca țintă finală, vom avea în vedere încurajarea operelor originale."[1] Concomitent cu Opera condusă de C. Stănescu-Cerna se lansează și Compania lirică „Gabrielescu" avîndu-l promotor pe Al. Demetrescu de Sylva, care nu a excelat. Dealtfel, anarhia de la Operă l-au determinat pe Stănescu-Cerna, de fapt, incompetența lui, să înlocuiască firma prin „Artiștii Asociați", beneficiind de sprijinul lui Leon Popescu. În ultima decadă din mai 1915, această companie își trăia ultimele zile, făcînd rețete de 129 lei, la matinee, de 54 lei, în timp ce numai salariul dirijorului era de 750 lei. S-au detașat doar cîteva reprezentații prin calitate: *Aida* cu R. Vrăbiescu și *Rigoletto* cu J. Athanasiu. Improvizația lui Stănescu-Cerna a fost fatală acestei trupe. „Opera pe care nu o vom numi Opera Română, căci nu era Opera Română, pe care o visam cu toții — opera, zic, e în agonie" — scria un cronicar al *Rampei*, conștient de falimentul antreprizei lui Stănescu-Cerna.[2] Dar toamna se reînfiripă pentru trei luni o trupă condusă de Stănescu-Cerna cu soliști redutabili care au întreținut o stagiune lirică. Directorul artistic al companiei „Artiștii asociați" era Jean Athanasiu. Unele spectacole marcau o înaltă ținută artistică, bunăoară *Rigoletto* din 5 ianuarie 1916, cu Elena Drăgulinescu, Lina Dores, Traian Grozăvescu, J. Athanasiu... Direcțiile se schimbau adeseori mai des decît însăși companiile. La sfîrșitul lunii ianuarie apar Massini-Spiro, directori ai „Marii companii de operă din București." Cîntăreții erau unu și unu: A. Feraru, E. Drăgulinescu, R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, E. Istraty, M. Nasta, G. Niculescu-Basu, G. Folescu, dar restul ansamblului era firav. „O armată numai de ofițeri, se consemna în *Muzica* (nr. 1, 1 ianuarie 1916, p. 30), nu e o armată; de aceea, pentru a dispune de o asociație lirică, demnă de capitala noastră, ne mai lipsește principalul — o orchestră, un cor, un cap care să conducă partea artistică, un alt cap care să administreze, și în fine, bani mulți, foarte mulți bani, fără de care toate tentativele de felul acesta, vor fi atîtea veșnice încercări."

Așadar, o serie de trupe române de operă, adevărate efemeride, au constituit un șir de încercări ce dăinuiau tocmai atît cît rezista entuziasmul care le-a generat. Trebuie să precizăm că, în paralel, din 1904, fără întrerupere, trupa Constantin Grigoriu își onora reputația prin spectacole de ținută care nu încetează decît în 1914, cînd moare titularul companiei, ea supraviețuind prin osîrdia altor conducători, la care ne vom referi în paginile următoare.

Războiul a însemnat un serios prejudiciu pentru artele românești, dar prezența unor cîntăreți în țară putea fi un cadru prielnic pentru inițiative cu șanse superioare celor de pînă atunci. Maximilian Costin lansează un vibrant apel în *Muzica*, la începutul anului 1916, în articolul *Muzica în fața vremurilor de astăzi* (p. 7), în care arată „Momentul unei organizări serioase în largul înțeles al cuvîntului, a muzicei noastre, era mai potrivit ca niciodată, acum cînd artiștii noștri, împrăștiați în străinătate, se găsesc adunați aci de evenimentele de peste hotare; însemnate forțe muzicale stau la dispoziția noastră, și e timpul să ne

[1] Goldin, M. *Viitoarea Operă Română. Convorbire cu D.Popovici-Bayreuth.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, 1, 79, 25 mai 1915, p. 1.
[2] Fortunio. *Opera în agonie.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*. I, 79, 25 mai 1915, p. 1.

îngrijim de acestea, dîndu-le posibilitatea de a se menține aci la noi, pentru a putea atinge, încetul cu încetul, idealul scump al tuturor iubitorilor noștri de muzică: *crearea unei muzici cu caracter românesc* (subl. n.), și înființarea unei întreprinderi serioase de operă românească asemenea celor străine."

Era un apel lucid la acțiuni eficace ce se puteau adopta într-un moment prielnic. Din nefericire, aceste îndemnuri n-au avut ecou, ocuparea Bucureștiului de către armata germană a amînat proiectul creării Operei Române pe baze noi. La începutul anului 1916, la București existau două companii de operetă, operă italiană și o trupă de operă română, aflată în antrepriza lui J. Gurița. S-a jucat *Faust* cu E. Drăgulinescu, M. Nasta, G. Folescu, Paulian, sub bagheta lui E. Massini, un spectacol neunitar în compartimentele sale . . . „În ultimii ani, se scria în *Muzica* (1916, aprilie, p. 169), s-au format atîtea companii similare (celei conduse de Jean Gurița n.n.), încît, ori de cîte ori fondează una nouă, am început să ne întrebăm cu scepticism, cît timp are să dureze."

O companie lirică, cu denumirea „Carmen Sylva" prezintă spectacole de operetă în mai 1916. Organizatorul ei era C. Stănescu-Cerna, dar fiind compromis, stă în penumbră, în prim-plan lăsîndu-l pe A. de Herz, director. Soliști erau: A. Feraru, Cecilia Bădescu, G. Niculescu-Basu, C. Stănescu-Cerna. La scurt timp, C. Stănescu-Cerna e dat afară din companie, deoarece se amesteca în treburile directorului, împărțea invitații fără discernămînt, nu avea capital.[1] După cîteva zile e reprimit . . . O altă companie ia naștere în iunie 1916, avîndu-l în frunte pe P. Cigalia.

Fluctuațiile dese ce caracterizau peisajul lirico-teatral sînt consecințele nesiguranței cronice ce caracteriza viața artistică. Numeroși cîntăreți se zbăteau între angajamentele ocazionale, temporare și promisiunile ori pledoariile care vizau intervenția Statului pentru a stabiliza lucrurile, fondînd instituția Operei Române. Anii refugiului au însemnat concentrarea forțelor lirice la Iași, ceea ce a permis organizarea unor spectacole de operă de calitate. Despre acestea însă, atunci cînd vom prezenta viața teatralo-muzicală la Iași. În septembrie 1917, pornindu-se de la un spectacol cu opera *Faust*, aranjat de G. Niculescu-Basu, se înființează Societatea Română de operă care joacă *Povestirile lui Hoffmann*, *Lakmé*, *Ernani*, *Faust*, într-o stagiune de aproape șase luni. Este interesant de reținut că R. Vrăbiescu, unul dintre soliștii acestei Societăți, ca urmare a puternicei impresii și satisfacții artistice avute prin colaborarea lui Enescu în acest domeniu, declară în presă că este decis să nu mai cînte în vreo formație de operă din care să nu facă parte Enescu![2]

În perioada ocupației, capitala a găzduit spectacole lirice, trupe de operetă, Compania „Gabrielescu", ca și turneele unor operete străine și a Operei din Dessau, care a oferit spectacole de mare densitate artistică. În toamna anului 1918, în Bucureștiul din nou liber, se înfiripă activitatea lirică, marea majoritate a artiștilor lirici refugiați se reîntorc cu speranțe în realizarea idealului făuririi Operei Române.

Ca o Asociație de artiști români, antrenată de două companii de operetă, una la „Lyric", alta la „Trianon", se reiau înfiripările companiilor de operă,

---

[1] Asist. *D. Stănescu-Cerna exclus din compania „Carmen-Sylva"*. În: *Rampa nouă ilustrată*, I, 256, 26 mai 1916, p. 2.

[2] *De vorbă cu domnul Vrăbiescu*. În: *Scena*, II, 237, 6 septembrie 1918, p. 1.

reprezentîndu-se *Rigoletto*, cu Folescu. Dirijor era Dan Simionescu. Spectacolele acestei trupe prilejuiesc constatarea lui Alexandru Mavrodi: „Opera Română necesită, în primele ei începuturi, sacrificii materiale, pe care artiștii lirici nu le vor putea face niciodată pe cont propriu, ori cîtă bunăvoință ar avea. Opera Română, ca să fie la înălțimea chemării pe care are să împlinească în ansamblul vieții artistice a țării, reclamă, în perioada de formațiune bani, foarte mulți bani și iarăși bani. Concluzia: . . . formarea Operei Române de Stat e o necesitate și morală și culturală."[1]

Mereu apare persoana lui G. Enescu atunci cînd se pune problema edificării pe baze noi a Operei Române: . . . „Pentru înjghebarea și conducerea Operei, Statul român are la dispoziție un artist, produs al geniului muzical național, pe care atîtea țări ni-l invidiază, pe maestrul Enescu."[2]

În octombrie 1918 se organizează o „Compania română de operă și operă comică a artiștilor asociați", condusă de D. E. Cutavas.[3] Personalul artistic: Elena Jipa-Roman, Alexandra Feraru, Alma Trentini, Lina Dores, Angela Dumitrescu, Viorica Vasilescu, Eufrosinia Șerbănescu, Elena Kiriac, Maria Sereda, Elena Paul, Florica Mateescu, C. Stănescu-Cerna, D. Mihăilescu, V. Rabega, D. Teodorescu, G. Pădureanu, D. Cutavas, G. Folescu, G. Niculescu-Basu, R. Steiner. Dirijor — Aurel Bobescu. Director artistic, Jose Aratti, regizor, Th. Stoenescu. Deschiderea stagiunii a fost anunțată pentru 9 decembrie. În repertoriu — opere și opere comice arhicunoscute.

Un spectacol de operă, scria A. Alessandrescu, referindu-se la *Faust*, așa cum așteptăm de multă vreme, nu se poate realiza pe scena Teatrului Modern, cu decoruri improvizate, cu o orchestră redusă la ultima expresiune, cu coriști neexperimentați, fără un regizor artist".[4]

De bună seamă, Enescu nu-și permite să se piardă în multiplele probleme, mai ales organizatorice, pe care le reclama crearea Operei. Era însă conștient că aportul său artistic putea fi hotărîtor. Pentru aceasta, din prețiosul său timp liber, dedică ore multe preparativelor necesare artiștilor lirici, ceea ce se și reține . . . „Sforțările maestrului Enescu, care vrea să rămînă în mijlocul nostru, pentru a înfăptui acest adevărat ideal național — o operă română — merită toată admirația și concursul"[5] Ființarea de multe ori a cîte două companii de operă în paralel dovedise celor mai neînzestrați adepți ai imposibilității edificării operei că la acea oră dispuneam, atît de artiști, cît și de maeștri. Lipsea „armonia și încurajarea".[6]

Și totuși, evenimentele istorice din primul război mondial i-au călit și pe artiștii lirici care reiau ofensiva demersurilor pentru crearea Operei Române. Începînd cu solicitarea scenei Teatrului Național, singura pe care se puteau da

---

[1] Mavrodi, Alexandru. *Opera Română*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, II, 342, 19 ianuarie 1918, p. 1.

[2] Idem, ibidem.

[3] *O nouă formație de operă*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, II, 356, 3 octombrie 1918, p. 2.

[4] Alessandrescu A. *Trimensualia, Muzica*. În: *Letopiseț*, I, nr. 5—6, 20 decembrie — 1 ianuarie 1918—1919, p. 12.

[5] R. *Opera Română*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*. II, 356, 3 octombrie 1918, p. 2.

[6] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentaţii de ţinută, mai ales că pînă în 1913, această scenă fusese căminul Operei.

Al. Bărcănescu are o iniţiativă, în februarie 1919, prin care cere încuviinţarea organizării unei trupe de operă avînd concursul tuturor artiştilor lirici, apţi să susţină spectacole pe scena Naţionalului.[1] El conta pe colaborarea lui R. Vrăbiescu, D. Mihăilescu, J. Athanasiu, G. Teodorescu, G. Folescu, E. Istraty, G. Niculescu-Basu, Elena Ivony şi Rodrigo de la opera din Moscova, Drăgulinescu, Margareta Rădulescu, A. Feraru. Dirijori erau Al. Bărcănescu şi Jean Bobescu. Proiectul acesta s-a stins în fază iniţială.

Mergea bine Opereta „C. Grigoriu", condusă de cinci ani de V. Maximilian, ca şi Compania „Gabrielescu" cu Avram Nicolau în frunte.

O nouă acţiune pentru promovarea Operei Române e lansată în iulie 1919 de R. Vrăbiescu, Otescu, A. Alessandrescu.[2] Istraty, Gr. Teodorescu, Massini, J. Bobescu ... Discutarea cererii lor în Comitetul Teatrului Naţional, susţinută şi verbal de Otescu, a prilejuit interesante reflecţii. Cu toţi erau de acord că înfiinţarea Operei Române nu mai putea fi tărăgănată, rămînînd să fie clarificată modalitatea alternării teatrului şi muzicii pe scenă. Actorul C. Nottara arată că dacă se vor acorda Operei trei repetiţii pe săptămînă, absolut necesare, atunci Societăţii dramatice nu-i vor reveni decît două repetiţii ... Lipseau maşiniştii şi tehnicienii. El optează, în cazul în care Societatea Operei oferă garanţii de seriozitate, să i se cedeze scena cîteva luni pe an, perioadă în care Teatrul Naţional ar efectua turnee. Catul Teodorian atrage atenţia că dacă se va împărţi scena între Teatru şi Operă, nu se vor putea juca piesele autorilor români care şi aşa aşteaptă mult pînă le vine rîndul. Susţine ideea acordării scenei cîteva luni în exclusivitate. P. Gusty crede că vor interveni multe neînţelegeri între personalul celor două instituţii, că Opera nu are decoruri, costume care vor cere investiţii ... Crede că nu sînt toate condiţiile create pentru a se făuri o Operă Română care să nu dea impresie de improvizaţie. Mihail Dragomirescu şi-a susţinut aserţiunile nefavorabile Operei, luînd apărarea creaţiei dramatice naţionale care ar suferi dacă scena ar fi împărţită. Finalmente, el sugerează să se renunţe la ideea Operei Române, pentru moment, dacă nu se prezintă garanţii că încercarea e solidă şi că are şanse să fie cel puţin la nivelul ansamblurilor străine de gen. Intervine şi L. Rebreanu în discuţie, publicînd în *Sburătorul*, în două reprize, articolul *Teatrul Naţional şi Opera Română*, în care arată că întotdeauna a existat o luptă între dramă şi comedie, pe de o parte, şi operă, pe de altă parte, pentru dominarea scenei Teatrului Naţional. Concluzia sa arăta că nu e firesc şi nici rodnic ca aceste două forme de artă teatrală să fie adoptate sub acelaşi acoperiş. Ele trebuie să existe separat. Concluzia sa... „Opera Română este într-adevăr o necesitate. Dovada o face existenţa unei falange considerabile de artişti muzicali, precum şi marele public care urmăreşte concertele simfonice şi care, desigur, va fi şi al Operei."[3]

---

[1] *Arh. Statului, Bucureşti.* În: *Teatrul Naţional*, 32/1918—1919, fila, 22; cf. Franga, Gh. *Opera Română*, vol. IV, p. 327.

[2] *Ce e cu Opera Română.* În: *Rampa*, III, 559, 7 august 1919, p. 1.

[3] R(ebreanu), L(iviu). *Teatrul Naţional şi Opera Română.* În: *Sburătorul*, I, 21, 6 septembrie 1919, p. 943.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum, noua înjghebare, deși se manifesta mai mult organizatoric, devenise o realitate. *Rampa* din 7 august 1919, arată că „Opera Română apare proverbială și devenită subiect de revistă, pare că se îmbracă astăzi de veșmintul ceva mai serios al sprijinului oficialității, deși asta nu înseamnă numaidecît că se va înfăptui cu siguranță...“ Dar asemenea încercări, mai mult ipotetice, neacoperite în fapte, în bani, nu mai erau cotate drept serioase. Se susțineau o serie de idei, ca de pi dă că Opera trebuie dată în antrepriză, că nu ar fi de dorit ca directorul să fie artist; se considera că un mediu mai propice cîntăreților îl oferă Transilvania. În septembrie 1919, s-a constituit „Opera-artiști asociați“, cu Drăgulinescu, Rodrigo, Folescu, Steiner, Mihăilescu, Massini, Athanasiu, Vămășescu. Ei vroiau să joace la București pe scena Teatrului Național patru luni, apoi să întreprindă turnee în țară.[1]

La 20 noiembrie 1919, J. Athanasiu, G. Folescu, Gr. Theodorescu, R. Vrăbiescu, Gh. Pădureanu, D. Mihăilescu-Toscani cer îngăduința alcătuirii Operei Române, închiriind scena Teatrului Național, ca o continuare a frumoaselor rezultate demonstrate de artiștii de operă română în stagiunea de la Iași.[2] Argumentul invocat era acordarea unei îndrumări artistice tinerimii, punîndu-le la... „contribuție aptitudinile și trecutul nostru pentru îndrumarea marelui public spre o viață artistică superioară.“ Susținînd că înrîurirea teatrului muzical asupra sufletului e mai puternică prin muzică decît prin dramă, petiționarii cereau scena Naționalului pe care o acaparase Societatea dramatică, punînd multe piedici în decursul anilor Operei Române. Relevîndu-se că nu sînt create condiții de afirmare pentru cîntăreți, se continuă ... „a lăsa aceste elemente de talent la hazardul unei vieți aleatorii, echivalează cu dezinteresarea statului de energiile creatoare, cu înjosirea și trivializarea talentului în spectacole de taverne, care nu sînt de natură să aducă vreun folos educații artistice.“

Concret se cerea: repartizarea Sălii Teatrului Național pentru trei spectacole de operă săptămînal, taxe de 5% percepute pentru spectacolele muzicale de orice gen, să se aloce necesităților Operei o subvenție de 70 000 lei acordată orchestrei simfonice. În susținerea acestei acțiuni s-a recurs și la o subscripție pentru care a depus trudă Eugeniu Procopie-Dumitrescu.

J. Athanasiu, N. Vămășescu, E. Massini, R. Steiner, E. Drăgulinescu, G. Folescu și N. Mihăilescu-Toscani, la 21 septembrie, au constituit „Societatea Opera Artiștilor Asociați“, deoarece au contribuit cu o anumită sumă la realizarea unui capital cu care să poată urni noua instituție. Plănuiau să ofere cîteva spectacole pentru a demonstra valoarea Operei Române. Scopul era „formarea unei opere stabile...“ pentru promovarea operelor lirice.[3] La 22 septembrie li se asociază I. N. Otescu, E. Istraty și R. Vulpescu, hotărîndu-se desființarea „Societății Opera Artiștilor Asociați“ și adoptarea denumirii: „Opera, societate lirică română“. Președinte era J. Athanasiu, director artistic G. Folescu, administrator N. Vămășescu, secretar H. Göring. La 23 septembrie, se schimbă președintele, prin alegerea lui I. N. Otescu, E. Massini devine direc-

---

[1] Ramses. *Opera Română va lua ființă...* În: *Rampa*, III, 896, 15 septembrie 1919, p. 1.

[2] Arh. Statului, București, Dos. T.N. 32/1918—1919, fila 3 și 5; cf: Franga Gh. idem, p. 931.

[3] Franga, Gh. *Opera Română*, vol. IV, p. 946—966; Vămășescu, N. *Istoria Operei Române din București*, București, 1922.

tor artistic, iar N. Vămăşescu, administrator. Statutul era astfel formulat: 1. educarea muzicală a publicului, prin executarea operelor lirice, oratorii etc.; 2. a pune bazele Operei Române, ca instituţie de Stat, şi 3. încurajarea compozitorilor români, executîndu-le, în cît mai largă măsură, cele mai bune din lucrările lor lirice, orchestrale.[1] Aceste ţeluri erau bine chibzuite şi au fost favorabile artei muzicale naţionale. Probabil, I. N. Otescu era spiritul rector al Societăţii, cel care a conceput atît de limpede finalitatea ei artistică. Societatea avea membri onorifici, fondatori şi donatori.

E. Massini dirijează un *Festival Wagner* la 25 septembrie 1919, avîndu-i solişti pe J. Athanasiu, G. Folescu şi R. Steiner. Concerte cu artiştii lirici se programează mereu; dirija cînd Otescu, cînd Massini. Corul operei se alege, printr-o audiţie la 1 noiembrie, sub îndrumarea lui I. Baston. Repetiţiile încep cu *Aida*, *Carmen* şi *Lohengrin*. Se fac apeluri scrise sau verbale pentru sprijinirea morală sau materială.

G. Enescu, deşi nu intrase în Societate era alături de fondatorii ei, dovadă că merge în audienţă la Ministerul de Instrucţie cu I. N. Otescu, pentru a solicita Sala Teatrului Naţional pentru o scurtă perioadă în primăvara anului 1920, promiţînd că vor cînta în limba română şi că vor asigura calitatea spectacolelor. ntre timp, Enescu pleacă într-un turneu în Franţa. . . *Curierul Artelor* din 9 noiembrie 1919 îşi anunţă cititorii că stagiunea se va deschide la 1 februarie 1920, cu *Lohengrin*, avîndu-l pe Enescu la pupitru.

S-au primit noi membri,[2] comitetul de patronaj, prin Ecaterina Ghica, o sprijinitoare pasionată a Operei, obţine promisiunea cedării sălii, alternativ, de la 15 februarie. E. Massini e trimis la Viena pentru achiziţionarea de decoruri, costume şi angajarea unor solişti. Pregătirile deschiderii stagiunii s-au desfăşurat intens, dar nu fără unele neînţelegeri şi greutăţi care generau nemulţumirea artiştilor.[3]

Personalul artistic al „Operei, societate lirică română", era următorul: soliste, Elena Drăgulinescu-Stinghie, Florica Flondor (de la Opera din Viena), Alexandra Feraru, Lucille Marcel-Weingartner, Enrichetta Rodrigo, Constanţa Chiriş, Aurelia Lupescu, Tana Năneşcu; soliştii, Romulus Vrăbiescu, Mihail Nasta (de la opera din Viena), Mircea Lazăr, J. Athanasiu, George Folescu, Marius Niculescu, Alexandru Lupescu, Mihail Ilinsky, E. Algazi, Al. Alger, D. Mihăilescu-Toscani, Demetrescu-Sylva. Dirijori: I. N. Otescu, E. Massini şi Felix Weingartner. Dirijorul corului: I. Baston. Maestru de balet: D. A. Godlewski din Viena, soliştii H. Wopalenski,[4] regizor, Adalbert Marcovschy.

Deschiderea stagiunii a avut loc 17 martie 1920 cu *Aida*, dirijată de F. Weingartner (care a intrat fără repetiţii). Au cîntat Mihail Nasta — Rada-

---

[1] *Interviu cu dl. I. Peretz.* În: *Curierul Artelor*, III, 1 martie 1919, p. 2.

[2] A. Costescu-Duca, C. Damian, A. Lupescu, E. Lazăr, Al. Cecilia Nasta-Cerchez, Constanţa Chiriş, El. Teodorescu, Aurelia Lupescu.

[3] Datoriţă norilor care brăzdau cerul Operei Române apar temeri că va eşua . . . „tare ne e teamă, se scria în *Rampa* din 4 ianuarie 1920, p. 1. că Opera Română va rămâne ceea ce a fost pînă acum: o fantasmă cronică prin persistenţa cu care iluzioniştii, care o crează . . . conving publicul . . . «că fantoma există»".

[4] *Personalul Operei Române.* În: *Curierul Artelor*, III, 15—18, 1—22 martie 1920, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

mes, Lucille Marcel-Weingartner — Aida, Elena Teodorescu — Amneris, Jean Athanasiu — Amonasro, Edgar Istraty — Regele, George Folescu — Ramfis, E. Algazi — Mesagerul. „S-a cîntat *Aida*. Și dacă din punct de vedere vocal, spectacolul n-a avut cea mai înaltă perfecțiune, punerea în scenă a vădit gust“...[1] Rezervele cronicarului privind aspectul vocal al interpretării se datorează indispoziției tenorului M. Nasta care n-a putut interpreta celebra arie

Personalul artistic al Operei Române din București — martie 1920

Celeste Aida,[2] iar Lucille Marcel avea o voce modestă, potrivită mai mult pentru muzica de cameră. Prezența la pupitrul orchestrei Societății „Opera“ a dirijorului vienez F. Weingartner a fost de natură să imprime o anumită ținută celor cîteva spectacole conduse de el, să insufle încredere colectivului și mai ales publicului. Weingartner a dirijat și *Tosca* cu Lucille Marcel (Tosca), Mihail Nasta (Cavaradosi), J. Athanasiu (Scarpia), G. Folescu, G. Damian, E. Algazi, A. Alger. Cînd E. Massini a preluat bagheta pentru a conduce *Aida*, cronicile au fost cel puțin la fel de elogioase... În spectacolele următoare cu *Aida* au

[1] Manu, E. L. *Opera Română și-a deschis porțile*. În: *Rampa*, IV, 724, 24 martie 1920, p. 1.

[2] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. V, Buc., 1974. Edit Minerva, p. 222.

cîntat R. Vrăbiescu și Vasile Rabega. Corpul de balet, ce nu excela, fusese angajat de la Viena.

Repertoriul acestei trupe era alcătuit, în afara operelor *Aida*, *Tosca*, *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Lakmée*, *Rigoletto*, și cu spectacole de balet, numere coregrafice.

... *Curierul Artelor* care a publicat multe materiale despre Operă, fiind suspectat, la un moment dat, că ar fi chiar finanțat de această Societate,[1] după cîteva reprezentații constată cu satisfacție... „instituțiunea Operei Române a trebuit și trebuie să fiinţeze, și că făcînd abstracție de micile lacune ori defectuozități, înjghebarea pornită este cea mai serioasă și, desigur, durabilă dintre toate încercările de pînă azi.[2]

Calitatea spectacolelor era în general asigurată, dar unele roluri nu se menţin la o cotă ridicată, ceea ce permite cronicarilor să regrete, bunăoară, că în *Carmen* nu cînta Olimpia Mărculescu — Gitana D'Olmar care repurta mari succese la Paris sau că Nectara Flondor de la Viena nu primea dezlegarea acelei instituții pentru a veni la București. Se remarcau cîntăreții R. Vrăbiescu, G. Folescu, J. Athanasiu, Ed. Istraty, E. Drăgulinescu-Stinghe, A. Feraru, dirijorii Massini și I. N. Otescu. „Fără pic de șovinism, putem să afirmăm că toate elementele noastre s-au purtat brav și au dovedit încă odată mai mult că putem avea Opera noastră română cu elementele noastre."[3] Criticul vienez Heinrich Louterstrein, care asistase la cîteva spectacole, afirmă... „Opera cu artiști ca Athanasiu, Rodrigo, Vrăbiescu e pe cale de a deveni o organizație de rangul întîi."[4]

Problemele financiare produc din nou mari dificultăți. Subvenţia de 5 000 000 se dovedește insuficientă, ceea ce îi determină pe unii să se gîndească dacă n-ar fi posibil să se constituie doar o trupă de operă itinerantă, care să anihileze debutul Operei Române din Cluj, în sensul că ar prezenta spectacole timp de cîteva săptămîni, prin rotație, în diferite orașe: Iași, Cernăuți, Cluj, Chișinău, Craiova...[5] După reflecții îndelungate se ajunge la concluzia că o asemenea soluție nu e eficientă artistic, cerîndu-se Statului să nu facă economie la capitolul culturii. „Nu cinci milioane, ci zeci de milioane trebuiesc pentru Opera Română, ... cheltuite cu rost, cu socoteală și control." Ceea ce trebuia făcut însă era transformarea Operei în instituție de Stat, după modelul Societății dramatice, condusă și administrată de oameni competenți.[6] Cea mai acută

---

[1] *Svonuri tendențioase*. În: *Curierul Artelor*, III, 22—29, 20/IV—1/V, 1920, p. 5. „Faptul că am dat cea mai bogată atenție Operei Române, făcînd sacrificii enorme, chiar peste puterile noastre, smulgînd fărămița de pîine de la gura copiilor noștri, pentru a populariza figurile artiștilor noștri și a face propagandă întinsă tinerei instituții a *Operei Române*, se explică prin hotărîrea noastră fermă de a sprijini cu orice preț întemeierea *Operei* ca instituțiune de Stat."

[2] Movilă, J. *Teatrul Național. Opera Română. Tosca*. În: *Curierul Artelor*, III, 23—25, 5—15 aprilie 1920, p. 2.

[3] *Carmen*. *Curierul Artelor*, III, 30—33, 10—20 mai, 1920, p. 3.

[4] *Un critic vienez despre Opera Română*. În: *Rampa*, IV, 772, 26 mai, 1920, p. 1.

[5] Movilă, J. *Una și sigură*. În: *Curierul Artelor*, III, 26—29. 20 aprilie — 1 mai 1920, p. 1—2.

[6] *Opera mănîncă milioane*. În: *Curierul Artelor*, III, 43—46, 1—10 iulie 1920, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

chestiune a Operei nu părea să fie alta decît aceea a sălii... „Opera Română are nevoie de o sală proprie. Fără această sală proprie opera nu poate trăi. Și ea trebuie să trăiască."[1] Aceasta, deoarece conducerea Teatrului Național nu era dispusă să mențină Opera pe scena sa invocînd, în dezbaterile din Comitet, din 20 aprilie 1920, că spectacolele n-au fost la înălțimea „sacrificiilor și bunăvoinței acordate de Societatea Dramatică"... nu s-a respectat legea care stipula cîntarea numai în limba română și angajarea numai a muzicienilor români (ori, știm că s-a recurs și la austrieci), au recurs la spectacole de balet, care... „nu pot cadra cu demnitatea Teatrului Național", personalul operei a făcut mult zgomot în clădire, tulburînd liniștea societarilor dramatici...[2] Se poate deduce incomoditatea artiștilor dramatici, care nu se puteau obișnui cu ideea coexistenței celor două trupe în aceeași clădire. Într-un anume fel, aveau dreptate, dar și Opera avea nevoie și chiar dreptul la o sală.

Multe probleme a generat prelungirea duratei unui turneu de binefacere, inițiat de două zile, a lui J. Athanasiu, petrecut la sfîrșitul lunii aprilie. Cînd s-a reîntors, a solicitat un spectacol de binefacere cu *Rigoletto*. G. Folescu se opune categoric, împreună cu unii membri ai Comitetului, acesta, cu majoritate de voturi, aprobă. Nemulțumit, J. Athanasiu proferează într-un interviu critici la adresa lui Folescu, a lui Otescu care n-ar mai avea ce căuta ca președinte, fiind slab dirijor și a lui Massini, care nu s-ar bucura de autoritate. Cere un director din afară și dirijori care să nu se amestece în administrație...[3]

Spectacolul în beneficiul lui Athanasiu, deși aprobat, nu a avut loc, deoarece unii dintre artiștii Operei au refuzat să-și dea concursul, fiind în principiu împotriva unor asemenea reprezentații. Neînțelegerile din sînul Operei s-au agravat, culminînd cu excluderea lui Athanasiu din Societate fiind... „element de dezordine... deoarece prin pamflete a adus insulte grave și nedovedite atît Comitetului de patronagiu cît și celui de direcție..."[4] *Rampa* din 21 iunie 1920, p. 1, ia apărarea lui Athanasiu scriind: „... Avem oare mulți cîntăreți de talia lui Athanasiu încît să ne putem permite luxul de a exclude pe acest artist?" Concluzia era că s-a făcut o greșeală. În cele din urmă, s-a revenit asupra excluderii, dezbinările ivite cu acest prilej arătînd lipsa unei suduri interne a membrilor Societății; nemulțumirile lor porneau de la cuantumul salariilor și, mai ales, de la neplata acestuia, decît cu mari întîrzieri...

În ședința sa din 24 mai 1920, se alege noul comitet al Societății: I. N. Otescu — președinte, R. Vrăbiescu, G. Folescu (nu au primit) și V. Rabega — vicepreședinți. Direcția artistică se încredințează lui E. Massini.

Stagiunea Operei s-a încheiat la 31 mai cu *Aida*, după ce prezentase 45 de spectacole de operă, trei de balet și concerte simfonice. O parte a membrilor

---

[1] *Opera Română după un an de activitate*. În: *Rampa*, V, 789, 14 iunie 1920, p. 1.

[2] Massoff, I. *Teatrul Românesc*, vol. V, *Op. cit.*, p. 223; Arh. Teatrului Național, pachet 101, procesele verbale ale Comitetului.

[3] *Conflictul Jean Athanasiu cu Opera Română*. În: *Curierul Artelor*, III, 39—42, 15—25 iunie 1920, p. 1. În: *Curierul Artelor* care-l sprijină pe J. Athanasiu, din 1—10 iulie 1920, nr. 43—46, p. 4, sub semnătura lui J. Movilă, apare foiletonul *Dictatorul Ramfis*, nefiind altul decît G. Folescu, care conduce țara și chiar pe rege. Se spune că rolul Ramfis îi vine bine atît în *Aida* cît și în viață...

[4] *Informații*. În: *Muzica*, II, 8—9 iunie-iulie 1920, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

Societății alcătuiesc pe timpul verii un ansamblu ce pornește într-un turneu în Transilvania și Banat. Cei rămași în capitală sînt martorii unor frămîntări interne; E. Massini încearcă să modifice componența comitetului și chiar statutul Societății. Neobținînd ceea ce dorește din partea Ministerului, care nu asigura cele necesare Operei, demisionează, dar revine asupra deciziei.[1] Vămășescu, administratorul, de asemenea e schimbat, ca apoi, să fie reprimit...

Flacăra care-i încălzea pe artiștii lirici era transformarea Societății „Opera" în instituție de Stat. Experiența acumulată de Societatea „Opera" a contribuit enorm la instaurarea opiniei că opera poate fi o solidă instituție de cultură, reprezentativă, cu condiția ca Statul să o susțină și să-i asigure o conducere competentă. Pe această linie, un pas important l-a constituit înțelegerea dintre Ministerul Artelor și Compania Maximilian-Leonard pentru concesionarea Teatrului „Lyric" Operei Române.[2] Această sală, cunoscută anterior ca Teatrul „Leon Popescu", construită în 1892 și restaurată în 1896, avea scenă turnantă din 1912, an cînd aici jucase trupa lui C. Grigoriu. În acest fel, Opera își soluționa problema clădirii, evident într-un fel impropriu, deoarece sala, fosa, scena, nu corespundeau decît pe departe cerințelor. Dar se evită, în acest mod, starea de dependință față de Societatea dramatică, eliminîndu-se diferendele cu deținătorii sălii Teatrului Național care nu iubeau Opera și nici nu o doreau. Totuși, aici au mai avut loc cîteva spectacole ale Societății „Opera" cu *Aida*, în rolul lui Radames-vienezul Leo Slezak (28, 29 septembrie și 2 octombrie 1920).

În toamna anului 1920, chestiunea Operei Române devenise foarte acută, președintele I. N. Otescu acționa cu dibăcie prin comitetul de patronaj asupra Ministerului Artelor pentru ca să se redacteze proiectul de lege al Operei Române și să se voteze în Parlament. Ministrul Octavian Goga era un adept al Operei Române și aceasta îi datorează mult. J. Movilă îl consideră, într-un entuziasmat articol *Întemeietorul Operei Naționale Române* ca instituție de stat.[3] Adevărul este că O. Goga a contribuit decisiv concesionarea instituției lirice. În chestiunea Operei, se pronunță și Eduard Caudella[4] spunînd că nu vom realiza o trupă atîta timp cît vor fi mai multe companii, care să-și dispute artiștii. Cere reunirea tuturor forțelor care să cînte numai românește, conduse de un director energic, de un regizor și un dirijor pricepuți. Ziarele publicau cu regularitate articolele-pledoarii pentru reglementarea statutului Teatrului Național Lyric. „Un stat civilizat — se scria în *Rampa*, (IV, 1918, 15 noiembrie 1920) — este judecat după așezămintele sale de cultură și petrecere artistică și prestigiul moral al României întregite cere ca să avem și noi, în fine, ca toate țările mai înaintate, un teatru în care arta lirică să fie cultivată de români în limba română, un teatru permanent care să încurajeze producțiile viitoare ale compozitorilor noștri și să dea prilej elementelor artistice formate la Conservatoarele noastre să se afirme." O. Goga, intervievat ce e cu Opera Română, arată

[1] *Ce este cu Opera?* În: *Rampa*, III, 849, 23 august 1920, p. 1.
[2] *Un pas înainte.* În: *Rampa*, III, 875, 24 septembrie 1920, p. 2.
[3] Movilă, J. *Opera.* În: *Curierul Artelor*, IV, 3 septembrie 1920, p. 1.
[4] Caudella, Ed. *Ce trebuie, ca să avem o Operă românească stabilă?* În: *Curierul Artelor*, IV, 11—14, 15—31 decembrie 1920, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

răspicat că trupa de la Teatrul Lyric nu e încă Opera Română, deoarece e necesară o lege care să organizeze Opera.[1]

Trupa Societății a deschis stagiunea la „Lyric" cu *Samson și Dalila*, soliști fiind, R. Vrăbiescu și Rudolfina Brunetto, Ed. Istraty, G. Folescu. Solista momentului coregrafic a fost Thérése Battagi. A dirijat I. N. Otescu. S-au mai jucat *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Faust*, *Aida*. Soliști: Elena Ivony, Cellani, Gu-

Supliment muzical la „Curierul Artelor"
Soc. Lirică Opera Română
Trei reprezentațiuni extraordinare la TEATRUL NAȚIONAL
Marți 28, Miercuri 29 Septembrie și Sâmbătă 2 Octombrie 1920
OPERA AIDA cu tenorul LEO SLEZAK
AIDA

Curierul Artelor prezintă interpreții *Aidei*

altieri (tenori), G. Folescu, Grigore Teodorescu, Gr. Magiari, A. Costescu-Duca, A. Alger, Alexandra Feraru, Enrichetta Rodrigo, Constanța Dobrescu, Tana Năneșcu. Alături de Otescu și E. Massini a condus orchestra, de peste 80 de instrumentiști, și italianul Giovanetti. După cum se observă, se apelează și acum, e drept, pentru anumite roluri principale, la cîntăreți italieni.[2] Astfel, Societatea Lirică încheie, în plină activitate, anul 1920, an de acumulări pe linia clarificării definitive a situației Operei Române care, după cîteva luni, va

[1] *Ce e cu Opera?* În: *Rampa*, III, 922, 20 noiembrie 1920, p. 2.
[2] Massoff, *I. Teatrul Românesc*, vol. V, p. 263—264.

deveni instituție de Stat, încununîndu-se într-o manieră spectaculoasă, aproape fa.nică, dar și dramatică, o trupă lirică națională, după aproape un secol de la primele sale începuturi în limba română (*Triumful amorului*, jucată de elevii *Conservatorului filodramatic*, 1835) și după aproape patru decenii de la întemeierea ei de către G. Stephănescu (1885) ca trupă în cadrul Teatrului Național sub denumirea concludentă de *Opera Română*.

IPOSTAZE PARTICULARE ALE OPERETEI ȘI OPEREI ROMÂNE

Paralel cu Opera Română, sau în răstimpul în care se afla într-o temporară stare de disoluție, se încheagă o serie de formațiuni lirice tutelate de o personalitate, un director, numele căruia va determina nomenclatorul ei. Aceste ansambluri lirice, companii, trupe cu profil de operă și mai mult de operetă, cutreieră țara, organizînd microstagiuni în diverse orașe, dar punctul de pornire, axa centrală este orașul București, leagăn al artei lirice autohtone, datorită străduințelor lui Stephănescu. De regulă, aceste formațiuni lirice nu erau subvenționate de Stat și, ca atare, condițiile în care activau erau diferite, în orice caz extrem de grele, ducînd inevitabil la risipirea entuziasmului inițial, de cele mai multe ori tineresc, totul devenind o crudă realitate care nu oferea prea multe motive de susținere concretă a idealului artei lirice indigene. Și totuși, acest ideal era mai puternic decît aparențele, deoarece Compania lui C. Grigoriu a supraviețuit ani de zile, bucurîndu-se de răsunătoare succese, iar atunci cînd unul dintre inițiatori, făurarul unei trupe se afla în pragul falimentului ori, după trecerea lui, se găsea un alt corifeu, încrezător în destinul artei lirice române. Astfel, s-a constituit în primele două decenii ale secolului XX o mișcare de operă și operetă română în lanț, desprinsă din marea trupă a lui Stephănescu, care nu numai a întreținut arta interpretativă de operă și operetă, dar a și multiplicat-o, creîndu-i faimă și reputație în rîndul unui public capricios, e adevărat, dar sensibil la realizările autentice.

Care au fost aceste trupe lirice române și cum arată fizionomia lor istorică? Cronologic, trupa de operetă a lui Aron Bobescu, ce are puternice legături cu Craiova, dar și cu Iașul și Bucureștiul, are primatul. A. Bobescu, un autodidact în meseria sa, înființează trupa de operetă în cadrul Teatrului Național din Craiova, începînd cu anul 1889, cu rezultate contradictorii, cu beneficii la început, apoi deficite îngrijorătoare. A devenit în scurt timp clar că această trupă era foarte bună, ceea ce-i deschide porțile unor turnee la București, Iași, Cernăuți. După cîțiva ani, trupa se dezagregheză, dar ardeleanul de obîrșie, A. Bobescu o regrupează în 1896. Din această trupă făceau parte membrii familiei sale, copiii: Emil, Aurel, Jean, Constantin, Eleonora; cumnații: Pechea S. Alexandrescu cu copiii Alexandru și Victor, împreună cu soțiile lor Adolfina, Matilda, Eugenia. Despre P. C. Alexandrescu se cunosc puține lucruri astăzi, dar, adeseori animatorii unor trupe apar și în calitate de creatori. Jean Bobescu, în volumul *La pupitrul Operei* (pag. 15), semnalează că încă în 1881,

la Focșani se tipărește opereta lui P. S. Alexandrescu *Haremul turcesc*, iar A. Bobescu e cunoscut ca autorul operetei *Păunașul codrilor*, după un motiv de I. H. Rădulescu, muzica semnîndu-o Iacobitz (1882). Revenind la trupa lui A. Bobescu e de reținut că timp de două decenii a susținut stagiuni lirice în multe orașe ale țării, pînă cînd într-o zi din 1913 s-a retras din teatru cu doi ani înaintea încetării din viață.[1]

Trupa de operete A. Bobescu este ceea ce s-ar putea numi o trupă itinerantă, deoarece nu a avut, după 1896, o gravitație față de un anume oraș. După faza craioveană, A. Bobescu își croiește repertoriul în funcție de forțele interpretative din familie, restul complectîndu-l cu ceea ce găsește în orașele vizitate. Excepțiile de la această normă se găsesc, firește, mai ales în anii cînd întreprinde turnee la Lodz, Odessa sau cînd anunță stagiune la București ori Iași, unde avea posibilitatea să recruteze și artiști consacrați. În trupa A. Bobescu au cîntat Al. Bărcănescu, Gemma Capeleanu, Margareta Dan, Gh. Vasiliu, P. Ghimpețeanu. Se întîmpla însă ca spectacolele să nu beneficieze de voci deosebite, totul fiind asigurat de elementele de bază ale trupei, adică membrii familiei și de către formația redusă la cîțiva instrumentiști, în parte recrutați de la fanfarele locale. În asemenea condiții, reprezentațiile întruneau mai greu valențe artistice superioare.[2] Un merit care nu poate fi scăpat cu vederea a fost promovarea unor creații românești. Erau nelipsite din repertoriu *Baba Hîrca* de Flechtenmacher, *Crai nou* de Porumbescu, *Păunașul codrilor*, *Fluierul fermecat*, *Orfanul din Dorna*, librete de A. Bobescu. În 1908, trupa a prezentat și tabloul eroic național *Păstorul Carpaților din Munții Abrudului*. Pe afișele trupei A. Bobescu figurau și creații reprezentative ale genului: *Pericola*, *Mam' zelle Nitouche*, *Fata doamnei Argot*, *Vînzătorul de păsări*, *Voievodul țiganilor*, *Boccacio*...

În vara anului 1908, trupa A. Bobescu se afla la București în Grădina Blanduzia jucînd: *Orfanul din Dorna*, *Păunașul codrilor*, *Fata pădurarului*, *Clareta în concentrare*, *Regina florilor*, *Iosif vîndut de frații săi*, *Jertfa lui Avram*.

Neîndoios, A. Bobescu a jucat un rol în propășirea artei lirice și emanciparea gustului muzical, cu toate concesiile făcute la adresa integrității creațiilor și exigenței artistice.

Al. P. Marinescu, care deține conducerea unei companii de teatru și comedii cu cîntece încă din 1878, apare în 1897 ca directorul unui ansamblu de „Operetă comică de salon" care juca: *Mam'zelle Nitouche*, *Pericola*, *Vînzătorul de păsări*, *Mascota*, *Sărmanul Ionathan*, *Păpușa*. Fiica sa, Nora Marinescu, deținea roluri de primadonă. În stagiunea de vară a anului 1901 de la București, Al. P. Marinescu avea o trupă alcătuită din C. Grigoriu, P. Ghimpețeanu, N. Niculescu-Buzău (comic), Ilie Alexandrescu, Didina Dimitriu-Castriș, D. Bidescu. Dirijori: C. Bianchi și O. Spirescu.[3] Se reprezentau *De-aș fi rege*, *Girofle-*

---

[1] *** *A. Bobescu. Rampa Nouă Ilustrată*, I, 71, 16 noiembrie 1915.

[2] *România muzicală* din 15 noiembrie 1900, nr. 19, p. 151, arătînd că trupa A. Bobescu a prezentat spectacole la Brăila, sesiza absența vocilor și nesincronizarea ansamblului. Se găsesc însă și exemple de cronici care elogiau activitatea acestei formații lirice.

[3] Franga, G. *Opera Română*... vol. V, p. 1356. Din acest volum am extras o serie de informații privitoare la trupele lirice particulare.

Girofla, *Voievodul ţiganilor*. Nora Marinescu şi N. Leonard erau capetele de afiş ale companiei de la Teatrul „Lyric".[1] Dar numai Al. P. Marinescu şi Nora erau artiştii permanenţi ai trupei, ultima foarte bună, restul se angajau pe stagiuni şi, mai des, pe spectacole. Turneele erau în firea lucrurilor: Galaţi, Brăila, Buzău, Focşani, Iaşi, Craiova, Piteşti, Ploieşti...

În 1904, Leonard a debutat în această trupă, în *Fetiţa dulce*, apoi, în *Vînt de primăvară* în care era distribuit şi Achil Popescu.[2] Trupa lui Al. P. Marinescu a avut o epocă de înflorire pînă în 1907, cînd Nora se retrage din viaţa artistică, măritîndu-se. Se recurge la tot felul de soluţii salvatoare, cuplîndu-se cu alte companii ca de exemplu cu cea a lui A. Bobescu. Deşi a susţinut stagiuni pînă în 1916, activitatea trupei nu mai era aceeaşi, ca înainte, cînd Nora cucerea publicul prin farmecu şi talentul ei artistic...

Nicu Poenaru (1862—1905), actor şi cîntăreţ apreciat la Craiova, fost component al trupelor lui A. Bobescu, Opera Română, Al. P. Marinescu, alcătuieşte o trupă de operetă cu care, în stagiunea de vară 1899, joacă *Clareta în concentrare* de V. Roger. O nouă trupă conduce cu N. Niculescu-Buzău. Stagiunea a avut loc la Teatrul „Lyric" din Bucureşti, în vara anului 1902;[3] dirija Oscar Spirescu, o formaţie compusă din 16 instrumentişti şi un cor de 20 de persoane. Margareta Dan era protagonista trupei, din care făceau parte şi Leontina Ioanid, Aura Mihăilescu, Al. Bărcănescu, V. Maximilian, N. Ciucurette. S-a jucat *Boccacio*, *Mascota*. Repertoriul se îmbogăţeşte în stagiunea următoare (vara anului 1903) cu *Fetiţa dulce*, *Păpuşa*. Un timp, N. Poenaru se asociază, în 1903, cu trupa lui Al. P. Marinescu, organizînd reprezentaţii la Tg. Jiu şi Piteşti.[4] Apoi îşi întemeiază o trupă proprie la sfîrşitul anului 1903, an în care trupele abundă. Astfel, în aprilie 1903, se anunţă turneul trupei craiovene de operetă la Bucureşti, cu Margareta Dan, I. Băjenaru. Vara tot ei fac parte din trupa lui Andronescu-Mihailovici, iar toamna, din trupa lui N. Poenaru...[5] Titulatura era „Trupa artiştii asociaţi", cu I. Băjenaru, M. Demetrescu-D'Asty, N. Corfescu, V. Miciora, Virginia Ioanid, V. Maximilian. Aceasta mai angajează pe N. Leonard, G. Niculescu-Basu, Stella Poenaru, Patricia Ioanid, Maria Dumitrescu şi organizează un turneu la Focşani, Buzău, Galaţi şi Iaşi. S-au jucat *Pericola*, *De-aş fi rege*, *Vagabonzii*. Nici această trupă nu întrunea decît parţial cerinţele spectacolului de operetă; N. Poenaru miza mai ales pe însuşirile sale vocale.

În 1905, Trupa „N. Poenaru" începe stagiunea în Bucureşti în Grădina „Raşca", avîndu-i în trupă pe Stella Poenaru, Maria Nicolau, Lucreţia Brezeanu, I. Anestin, Achile Georgescu, Paudela Nicolau, C. Stănescu-Cerna. Un accident stupid întrerupe brusc viaţa lui N. Poenaru care moare în chinuri grele ca urmare a muşcăturii cîinelui său şi astfel se destramă o trupă ce promitea.

---

[1] *Corespondenţe* În: *România Muzicală*, XV, 18, 15 octombrie 1904, p. 228.

[2] Bălan, Teodor. *Leonard „Prinţul operetei"*. Bucureşti, 1961, Edit. muzicală, p. 22—23.

[3] *Ştiri scurte*. În: *Romînia Muzicală*, XIII, 15, 15 septembrie 1902, p. 119.

[4] *Ştiri scurte*. În: *România Muzicală*, XV, 6, 15 martie 1903, p. 48.

[5] Bălan, T. *Op. cit.*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

În vara lui 1903, Andronescu și Mihailovici alcătuiesc o trupa care însă nu dăinuie dar care, pe scena Grădinii „Blanduzia" din București, oferea publicului spectacole cu *Mascota*, *Clopotele din Corneville*, *Fetița dulce*, *Mam'zelle Nitouche*, *Pericola*, *Contesa Pepa*, *De-aș fi rege*, *Vagabonzii*, *Vînzătorul de păsări*, *Sărmanul Ionathan*.[1]

Societarii din Teatrul Național, amenințați de spectrul eșecului financiar, au dat curs părerilor ce vedeau remediul în spectacolele de operetă care se jucaseră cu succes în trecutele stagiuni: 1899—1900, *Mam-zelle Nittouche;* 1900—1901, *Voievodul țiganilor*, *Vînzătorul de păsări*, *Mascota*, *Boccacio;* 1901—1902, *Boccacio* și *Mam'zelle Nitouche*. Astfel, pe lîngă repertoriul devenit clasic, se înscriu pe afișe noi titluri de operetă. La 1 noiembrie 1902 s-a reprezentat *Vagabonzii* cu Al. Bărcănescu, Lucreția Brezeanu, Virginia Miciora, Pepi Moor, V. Toneanu, P. Liciu, G. Carussy, N. Ciucurette, G. Dimitriu. Spectacolul a fost montat de P. Gusty. În aceeași stagiune s-au mai jucat: *Voievodul țiganilor*, *Păpușa*, *Ziua și noaptea*, *Fatinitza*, *Olteanca* lui Caudella. Concurența pe care o aveau din partea trupei de operetă a lui N. Poenaru era însă foarte puternică. În stagiunea următoare, 1903—1904, se rulau *Călătoria Lizettei*, *Patru săbii* de C. Dimitrescu (feerie coregrafică), *Vagabonzii*. După această stagiune, directorul Al. Davilla își dă seama că nu mai poate face față cu forțele proprii concurenței trupelor cu profil de operetă și renunță la a mai programa astfel de lucrări, mai ales că nici nu dispune de cadrul necesar, datorită măsurii pe care a luat-o prin desființarea orchestrei, pentru degrevarea bugetului.

Vara anului 1903, căci vara era sezonul cel mai potrivit pentru spectacolele de operetă care se țineau în încăpătoare grădini publice, ar putea fi considerată ca momentul în care la noi, opereta a cunoscut un punct maxim de glorie, fapt ilustrat și de existența a două companii române, una la Grădina „Blanduzia", fosta Grădină „Edison" de pe strada Doamnei, unde cînta Băjenaru, Bărcănescu, Ciucurette, V. Maximilian, Margareta Dan, V. Miciora, Aura Mihăilescu și alta în Parcul „Oteteleșeanu", cu o scenă înaugurată la 31 iulie 1903, și unde juca trupa N. Niculescu-Buzău și Nicu Poenaru.[2]

Toate aceste trupe aveau caracterul unor efemeride, chiar și atunci cînd rezistau cîteva stagiuni, deoarece nu dispuneau de o bază solidă, nu dădeau spectacole decît cîteva luni și nici nu ofereau o garanție profesională omogenă pe parcursul șirului de reprezentații. Apoi nici o trupă nu realizase un plan de încasări care să asigure respectarea contractului semnat de director și artist sau mașinist. Erau obișnuite disensiunile pe tema neplatei salariilor care duceau inevitabil spre deznodămîntul dezagregării trupei. Erau zadarnice apelurile la răbdare, că „mîine" publicul va fi mai numeros și rețeta va îngădui achitarea datoriilor... Aici își află explicația, relativ, numărul mare de trupe. Nestatornicia lor nu era o chestiune de complezență, de rutină, ci o necesitate în dorința găsirii unui liman mai stabil. Singurul om care a găsit o formulă optimă în această situație a fost Constantin Grigoriu, cîntărețul care și-a asumat riscurile directorului de trupă, reușind să clădească cel mai închegat și mai durabil ansamblu liric din aceea etapă.

---

[1] Bălan, T. *Op. cit.*, p. 17.

[2] Massoff, I. *Teatrul Românesc*, vol. IV, *Op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

COMPANIA „C. GRIGORIU"

România Muzicală din iunie (nr. 11—12, p. 88) anunța constituirea companiei de operă și operetă cu Irina Vlădaia, Margareta Dan, Ion Băjenaru, Al. Bărcănescu, C. Grigoriu. Repertoriu: *Frumoasa Elena, Cavalleria rusticana, De-aș fi rege, Boccacio*. Compania se constituise încă din februarie, cînd C. Grigoriu închiriase sala și scena din Parcul „Oteteleșeanu" și purcede la o serie de renovări, începînd cu curățirea aleilor parcului și ajungînd la amenajarea corespunzătoare a sălii și scenei, pentru a oferi un cadru cît mai corespunzător spectacolului. Cortina s-a ridicat la 23 iunie 1904, inaugurînd prima stagiune a Trupei „C. Grigoriu" cu *Prințesa de Canari* de Lecocq. Din ansamblul făceau parte: Margareta Dan, Elena Teodorescu, A. Mihăilescu, Virginia Miciora, Leontina Ioanid, Ana Grand, Ion Băjenaru, Al. Bărcănescu, C. Stănescu-Cerna, D. Theodorescu, G. Niculescu-Basu, V. Maximilian, N. Niculescu-Buzău, N. P. Ciucurette, G. Carussy, O. Cigalia. O orchestră de 20 de instrumentiști și un cor de 24 de persoane, bine instruit, erau la dispoziția dirijorilor Oscar Spirescu și I. Neuwirth. Regizorii erau N. Elinescu și G. Dimitriu-Mitu, coregraf—Oscar Schmidt. Parcurgînd numele acestor interpreți, se poate spune că C. Grigoriu a reușit să capteze cele mai bune forțe lirice aflate în țară, constituind, de fapt, premisa unor reprezentații de ținută. Totuși, spectacolul inaugural, cu toate că avea decoruri frumoase de epocă și era bine pus la punct, a căzut, fiind în spiritul vremii, cu un text greoi.[1]

Au urmat două reprezentații cu opereta *Prințesa de Canari*, după care a fost scoasă de pe afiș. Succesul trupei marcînd și consacrarea ei a fost obținut cu următoarea premieră, opereta *Vînt de libertate* de Joseph Strauss, care aducea în scenă personaje contemporane și cuprindea momente muzicale melodioase, ușor de reprodus, și dansuri antrenante. Margareta Dan, Al. Bărcănescu, Leontina Ioanid, Niculescu-Buzău, G. Carussy au fost autorii succesului... Un merit de seamă l-a avut însă C. Grigoriu care, exceptînd un rol din *Voievodul țiganilor*, pentru a fi cît mai obiectiv, a renunțat să cînte rămînînd numai director, funcție în care a dovedit pasiune și exigență. Ochiul lui atent urmărea zilnic reprezentațiile, instaurînd disciplină, devotament și profesionalitate. „C. Grigoriu, arăta Elena Drăgulinescu, avea, cum s-ar spune, temperament și aptitudini de bun director, de organizator, era energic, răbdător, plin de inițiativă și, în plus, un admirabil cunoscător al psihologiei artiștilor. Fusese la rîndu-i foarte bun cîntăreț și avea suficiente cunoștințe muzicale, așa încît era bine pregătit și din punct de vedere artistic. Extrem de exigent, se dovedea totodată rezonabil și receptiv la doleanțele colectivului... Foarte la curent cu noutățile, izbîndea într-un timp record să aducă pe scena bucureșteană operete care doar cu cîteva săptămîni în urmă își anunțaseră premiera la Viena sau Paris".[2]

Treptat, trupa lui C. Grigoriu cucerește publicul care umplea seară de seară sala, devenită neîncăpătoare. Opereta începe să fie căutată nu numai în

[1] Maximilian, V. *Evocări*, ed. II, București, 1962, Edit. Meridiane, p. 90.
[2] Drăgulinescu-Sitnghe, E. *Amintiri*, București, 1965, Edit. muzicală, p. 45

Scanned with OKEN Scanner

zilele călduroase, dar și iarna. Dar aceasta nu din prima stagiune, deoarece, în toamna 1904, cîntăreții se împrăștie, reluîndu-și angajamentele la Teatrul Național sau intrînd în alte companii. Dar în vara anului următor, 1905, Compania își regrupează rîndurile, continuîndu-și cursul ascendent. Repertoriul se axa pe creații de mare succes: *Vagabonzii*, *Modelul*, *Boccaccio*, *Curse-Grătare*, *Fiica tamburului major*, *Fetița dulce*, *Crispina și cumătra*.

Constantin Grigoriu

Era „O stagiune prin excelență a operetei“[1], care invita publicul la „Oteteleșeanu“, unde juca trupa lui Grigoriu, la „Rașca“ — trupa lui N. Poenaru și la „Blanduzia“ — trupa tenorului A. Bărcănescu. Această dispută pentru public a mai multor trupe de operetă va continua și în anii viitori. Nu trebuie scăpat din vedere că în acea perioadă, capitala era vizitată, cum se va vedea, de numeroase trupe lirice, deci și de operete străine, care își aduceau ofranda la popularizarea muzicii, a operetei, dar și intensificau concurența, lupta pentru cucerirea publicului. În vara lui 1907, în patru grădini bucureștene erau trupe de operetă: „Oteteleșeanu“, „Blanduzia“, „Rașca“ și „Ambasador“.

[1] Massoff, I. *Op. cit.*, p. 120.

Să revenim la Compania „C. Grigoriu". În vara anului 1905, mai prezenta: *Una lata*, *Cutreieră lume*, *Trei dorințe*, *Pericola* (la Craiova) și la București *Insula florilor* de M. Cohen-Lînariu, *Moștenitorii veseli* de Winterberg, *Frumoasa din New York* de Sidney. Evenimentul demn de reținut a fost debutul lui Nae Leonard în *Vrăjitorul Nilului*, la 3 iunie 1905, care a făcut o impresionantă carieră lirică, devenind un nume de atracție, devenind „prințul operetei". Intervin disensiuni, către sfîrșitul stagiunii estivale, între C. Grigoriu și comicii trupei (Ciucurette, Maximilian și Carussy), soldate cu retragerea acestora și dezmembrarea trupei. Atunci N. Leonard și Niculescu-Buzău au preluat conducerea unei părți a trupei, întreprinzînd un turneu în orașele Tîrgu-Jiu, Bîrlad, Călărași...

Vara anului 1906, vara Expoziției, trupa lui Grigoriu joacă *Azilul fecioarelor*, *Văduva veselă*, *Fata spălătoresei*, *Gurița de probă*, *Fluturașul*, *De-aș fi rege*, *Mascota*, *Clareta în concentrare*, *Doctorul doamnelor*, *Voiajul în China*, *Fetița dulce*, *Strengărița*, *Țivila de la hotel Ghidale*, *Strul Nuță*. Din companie făceau parte M. Dan, Florica Florescu, V. Miciora, Elena Leonard, Leontina Ioanid, I. Băjenaru, N. Leonard, C. Tănase, Niculescu-Buzău, I. Cigalia, M. Ștefănescu, Grigore Petrovicescu. De mare rezonanță a fost premiera, la 18 august 1906, a operetei *Văduva veselă* de Lehar, cu Leonard în rolul lui Danilo.[1] Un obicei care se instaurează acum e cupletul de actualitate ce viza anumite realități imediate și era plasat în cursul acțiunii pe care, evident, o întrerupea.

G. Grigoriu oferă în stagiunea următoare la „Oteteleșeanu", neintimidat de reprezentațiile lui Niculescu-Buzău de la „Ambasador", care susținea mai multe vodeviluri, și de trupa lui Al. Bărcănescu de la „Blanduzia", o stagiune iarăși bogată, deschisă cu *Stafia Dîmboviței* de Millöcker. Din distribuție făceau parte: Marieta Ionașcu, Elena Teodorescu-Leonard, Ana Grand, N. Soreanu, Ciucurette, Carussy, Petrovicescu. Opereta n-a avut succes, deși acțiunea se petrecea în Cotroceni, unde un tînăr dejoacă planul boierului care se ascunsese după malul Dîmboviței pentru a prinde o tînără mireasă spre a-și lua dreptul de întîietate. Cu *Fire de artist* de Edmund Eysler, dirijată de vienezul Robert Frank și montată de experimentatul Paul Gusty, s-a obținut un răsunător succes și datorită interpretării rolului Torelli de către V. Maximilian. Au urmat succesele cu *Văduva veselă*, remontată de P. Gusti, *Curse-grătare* de E. Eysler, *Moștenitorii veseli*, *Vagabonzii*, *Fetița dulce*, *Regele vînătorilor*, *Balul operei*, *Madame Sherry*, *Maiorul Mura*. Premiera de la 10 august cu *Liliacul* de Johann Strauss — fiul, cu Leonard, Elena Leonard, M. Dan, V. Maximilian, Marieta Ionașcu, a beneficiat de asemenea de un mare succes și rezonanță. De reținut că C. Grigoriu prezintă cu trupa sa și opereta românească *Nini* de C. Dimitrescu. Această stagiune, care a readus în trupă pe cei trei comici — Carussy, Ciucurette și Maximilian — și a prilejuit afirmarea unor operete noi, a marcat un adevărat triumf pentru trupa lirică condusă de C. Grigoriu. El are ... „meritul de a fi redat putința talentelor românești să se afirme puternic și să inspire nu numai

[1] Massoff, I. *Teatrul Românesc*, vol. IV, p. 160. „Cuprinși de un adevărat delir, spectatorii, neștiind cum să-și arate entuziasmul, au început să arunce pe scenă tot ce li se părea că au la ei de preț: bancnote, monede, inele, ace de cravată, unii și-au scos chiar cravatele."

entuziasm în publicul format din toate stratele sociale ci mai ales încredere."[1] C. Grigoriu realizează, în toamna anului 1907, cu Ministerul Instrucțiunii Publice un contract prin care se obligă să organizeze în viitorii trei ani stagiuni lirice cu cîntăreți români. Beneficiază de o subvenție guvernamentală de 20 000 lei pentru a putea prezenta 40 de reprezentații anuale de operă, operă comică și operete. Sesizăm mutația produsă către operă, concretizate în *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Mireasa vîndută*. Ponderea principală revenea însă tot operetei, lista titlurilor îmbogățindu-se cu *O mie și una de nopți* de Johann Strauss, *Farmecul unui vals*, *Mica prințesă* de B. Nys, *Călătoria în Africa* de F. Suppé, *Insula Tulipatan* de Offenbach, *Fata pădurarului* de Jarno, *Liliacul* de J. Strauss, în care Leonard repurtează un nou triumf în rolul lui Eisenstein, *1001 nopți*, *Studenții veseli*, *Vînzătorul de păsări*, *Toto-Toto*, *El și Ea*, *Mica prințesă*, *Lumpatius Vagabondul*, *Viața pariziană*. De notat că printre noii angajați era Natalia Otto, Mihai Nasta, Liviu Macedonescu, Andrei Niculescu, Gr. Alexiu și Haralamb Lecca pe postul de director de scenă. N. Leonard continuă să strălucească în rolurile sale, numele fiindu-i căutat de numeroși admiratori. Contractul intervenit era o recunoaștere oficială a meritelor trupei lui C. Grigoriu în educarea muzicală artistică a unui public nou, numeros și receptiv, care căuta spectacolele lirice deoarece erau de calitate, de bun gust.

C. Grigoriu își reintitulează trupa „Compania lirică română de opere și operete". În stagiunea 1908—1909, Compania „C. Grigoriu" (pe care H. Göring o numește Opera Română[2]) nu avea o scenă proprie, prelungindu-și turneul în orașele țării pînă cînd scena Teatrului „Lyric", ocupată toată toamna de trupe străine, s-a eliberat. Astfel, stagiunea de iarnă a început în ianuarie 1909, oferind operetele *Fire de artist*, *1001 nopți*, *Liliacul*, *Vera Violeta* de Eysler și *Văduva veselă*. Din 16 februarie, a urmat seria spectacolelor de operă: *Povestirile lui Hoffmann*, *Filémon și Baucis* de Gounod, *Paiațe*, *Don Pasquale*, *Madame Butterfly*, *Hänsel și Grethel*, *Ernani*, *Werther*. Leonard a cîntat cu succes în *Povestirile lui Hoffmann*, *Paiațe* dar, în pofida răsunătoarelor aplauze pentru vocea sa lirică, partidele se dovedeau prea grele. Au mai cîntat, tenorul Quarto Santarelli, Moreo (bariton), A. Eliade, M. Nasta, Gr. Alexiu, soprana J. Masso, Natalia Otto, Elena Drăgulinescu, V. Miciora, Elena Apăteanu, Elena Leonard, Florica Florescu. Dirija Robert Frank și O. Spirescu. Orientarea spre operă nu pare să fi fost inspirată, devreme ce reușitele sînt parțiale. Criticul H. Göring[3] observă că dacă operetele sînt foarte bine interpretate de artiștii trupei lui C. Grigoriu, operele, în schimb, nu, deoarece au elemente prea tinere. Probabil era vizat în această remarcă N. Leonard care, în *Paiațe*, deși se achitase onorabil de rolul lui Canio, nu avea resurse vocale pentru accentele dramatice cerute de compozitor. Același critic regretă că trupa nu a abordat *Scaiul barbaților* de G. Stephănescu „. . . despre care se spune că ar avea o muzică delicioasă, brodată pe niște drăgălașe motive românești." Același critic recomandase lui C. Grigoriu și partitura lui Caudella: *Adevărul și minciuna*.[4] Ope-

[1] Scarron. *Constantin Grigoriu*. În: *Teatru și Muzica*, I, 5—6 București, 1 ianuarie 1902, p. 5.
[2] Göring, H. *Opera română*. În: *Muzica*, II, 4, 1 ianuarie 1909, p. 142.
[3] Göring, H. *Teatrul liric. Opera Română*. În: *Muzica*, II, 6, martie 1909, p. 220.
[4] Göring, H. *Teatrul liric. Opera Română*. În: *Muzica*, II, 5, februarie 1909, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

retele jucate în 1909: *Prinţesa dolarilor*, *Domnişoara Yost*, *Husarii la manevre*, *Pensionatul Îngeraşilor*, *Vera Violeta*, *Noaptea la Viena*, *După divorţ*.

Scena din Parcul „Oţeleşeanu" găzduieşte în vara anului 1909 spectacole „... excelentei trupe de operetă română condusă de Constantin Grigoriu."[1] Cronicarul anonim al revistei *Teatru şi Muzică*, ce calificase cu adjectivul „excelent" compania, oferă şi o apreciere a rolului ei în formarea gustului estetic:

Tenorul Nae Leonard

„Era necesar pînă (cînd) clasa societăţii medie şi chiar cea mai populară (sic) de la noi va putea pătrunde sau pricepe produsul muzicei clasice sau al operei, să-şi formeze o educaţie muzicală şi aceasta nu se putea decît cu ajutorul operetei."

Stagiunea următoare, 1909—1910, s-a deschis abia în decembrie, în sala Teatrului „Modern", fosta „Edison", care avea o sală mică cu scenă improprie.

[1] *Parcul Oteteleşeanu*. În: *Teatru şi Muzică*, I, 4, Bucureşti, iulie 1909, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Operetele rulate: *Fata pădurarului*, *Vînt de primăvară*, *Văduva veselă*, *Heidelbergul de azi*, *Țăranul voios* de Leo Fall, *Contele de Luxemburg*, *Chouflery*, *Orfeu în infern*, *Frumoasa Galatheea*. Erau titluri atrăgătoare în care excela Leonard în compania lui V. Miciora, J. Metaxa-Doro, Ana Grand, C. Stănescu-Cerna, M. Ștefănescu, Al. Gheorghiu, Florica Florescu, V. Maximilian, Carussy, Ciucurette . . . Au fost reluate și operetele *Cavalleria rusticana*, *Don Pasquale*, *Traviata*, cu I. Băjenaru și Caliopi Șeinescu, iar în premieră, *Scaiul barbaților*, operă comică de G. Stephănescu.

Premierele erau frecvente la Compania „C. Grigoriu", pentru a nu plictisi spectatorii și a le oferi titluri de atracție. Este chiar de mirare cum artiștii trupei de operetă reușeau performanța de a prezenta, în medie, zece premiere pe stagiune! Și după cum arată N. Pora, C. Grigoriu ține morțiș ca în fiecare sezon să prezinte publicului și cîte o premieră românească.[1] Era o dovadă că se muncea aici cu pasiune, neținînd cont de oboseală. Doza mare de spectacole de operetă oferite publicului, conținînd, evident, o serie de lucrări mediocre sau submediocre, declanșa uneori aspre critici la adresa dominației acestui gen în gustul publicului bucureștean, recomandîndu-se mai multă cultură muzicală de operă.[2] Vara, la „Oteteleșeanu" s-au dat *Johann al II-lea* de Eysler, *Mam'zelle Nitouche*, *Pompierul de serviciu*, *Dragoste de țigan* de Lehar, cu Leonard, Elena Teodorescu, Florica Florescu, V. Miciora, *Prinț și bandit* de Lehar, *Prințesa dolarilor*, *Unul d'ai noștri*, *Briganzii*, *Don Cezar*, *Fata muzicantului*, de G. Jarno. Opereta se afla în plină vogă, Compania „C. Grigoriu" se afirmase într-așa fel, încît trupe concurente autohtone nu se mai arată decît în provincie. N. Leonard, care îmbina admirabil în rolurile sale valențele cîntărețului cu ale artistului, era după fiecare act îndelung ovaționat. Într-un anumit fel, opereta și-a datorat marele succes lui Leonard, interpretărilor sale nemuritoare.

În turneul efectuat la Iași, trupa avea în componența ei și pe Florica Cristoforeanu care a cîntat în *Povestirile lui Hoffmann* și în *Eva* de F. Lehar. Deși C. Grigoriu anunță un ciclu de spectacole de operă la începutul lunii martie 1911, nu își poate îndeplini promisunea, membrii trupei intră în concediu . . .

Succesul stagiunii verii 1911 de la Parcul „Oteteleșeanu" a fost *Suzana* de J. Gilbert, cu F. Florescu, F. Cristoforeanu, Elena Teodorescu, Ana Grand, Leonard, Carussy, Maximilian, Cigallia, Gr. Petrovicescu, Al. Gheorghiu. Dirija O. Spirescu. Afișele anunțau titluri ca *O noapte la Veneția* de J. Strauss, *Fata poznașă* de Ziehrer, *Fata muzicantului* de Lehar, *Regele vînătorilor*, *Femeia romantică* de Weinberger, *Vagabondul nemuritor*, *Gheisha*, *Faust* (parodie), *Veronica*, *Sirena*, *Contele cerșetor*, *Pandurul* și *Baba Hîrca* cu Florica Cristoforeanu, N. Ciucurette, Carussy și *Cîrlanii*.[3]

Aflată în turneu la Galați și în alte orașe, trupa lui C. Grigoriu dă prilejul cronicarului *Rampei* (I, 31, 21 noiembrie 1911) să constate că la București face artă, iar în provincie, bani, dar mai ales că nu mai dispune de voci, Leo-

---

[1] (Pora, N.) Barbu Lăutarul. *Moartea lui Grigoriu*. În: *Minerva literară ilustrată*, V, 225, 2 martie 1913, p. 2.

[2] (Pora, N.) Barbu Lăutarul. *Un compromis muzical*. În: *Luceafărul*, VII, 17, 1 septembrie 1908, p. 418—419.

[3] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. IV. *Op. cit.*, p. 352.

nard pare obosit, singura V. Miciora fiind în formă. Deasemeni, corul era descompletat.

Stagiunea trupei C. Grigoriu din Capitală s-a desfăşurat între 25 februarie şi 31 martie. În cadrul ei, de la sfîrşitul lunii februarie şi în martie, se oferea un ciclu de opere, alcătuit din lucrări nu prea dificile ca *Don Pasquale*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Elixirul dragostei*, *Hänsel şi Grethel*, se plănuia chiar şi

Soprana Florica Cristoforeanu în „Carmen"

Lucia di Lammermoor. Trupa se compunea din Marietta Ionaşcu, V. Miciora, E. Teodorescu, F. Florescu, F. Cristoforeanu, Marioara Cinsky, Jenny Metaxa-Doro, N. Leonard, Gh. Carussy, V. Maximilian, N. Ciucurette, C. Stănescu-Cerna, P. Cigalia, Al. Gheorghiu. Corul avea 40 de persoane, iar baletul 10. Dirijori R. Frank şi Hans Scholtes, iar Vermont, pentru ansamblul coral.[1] Maestrul de balet, Gustav Neuber a montat *Zîna păpuşilor*, frumos realizat de ansamblu. *Noile* titluri: *Studentul cerşetor*, *Sînge vienez*, *Cîntecul lui Fortunio*, *Zîna păpuşilor*, *Frumoasa Rizeta*, *Păpuşica*, *Farmecul unui vals*, *Dama în roşu*, *Piatra Neamţ — Piatra Olt*, *Duşmanul femeilor*, *Fifi în taximetru*, *Gospodina poloneză*, *Prinţesa de Trebizonda*. Evident, acestea se jucau alternativ cu ti-

[1] Fortunio. *Stagiunea de operetă. De vorbă cu C. Grigoriu*. În: *Rampa*. I, 51, 17 decembrie 1911, p. 1—2.

tluri de succes din stagiunea trecută. Un eveniment, premiera operetei lui Brătianu *Izbînda dragostei* (31 martie 1912). Au interpretat: V. Miciora, Elena Teodorescu, Petrovicescu Fereșteanu și Jean Niculescu-tenor.

Asupra acestui valoros ansamblu se adună nori întunecați, disensiuni vechi încep să iasă la suprafață, Leonard voia să cînte operă, Grigoriu susține că vocea lui nu e pentru așa ceva ... În septembrie, trupa pornește în turneu prin țară, lăsînd la București cîteva nume ... Unele voci spun că repertoriul s-a axat prea mult pe creații vieneze, recomandîndu-se și altele, și de ce nu? mai multe operete românești. Un fapt rămîne însă de necontestat, contribuția reprezentațiilor acestui ansamblu valoros la emanciparea pe scară largă a gustului muzical. „Dl Grigoriu împreună cu Al. Davila au făcut din publicul românesc un public iubitor de teatru, au schimbat în necesitate ceea ce înainte constituia un lux, o desfătare ...“[1]

Pentru viitoarea stagiunea ce se contura, în pofida înrăutățirii situației politice externe, C. Grigoriu intenționează să pună un mai mare accent pe operă, și voia să înceapă cu o lucrare de Gluck, ca astfel să reactualizeze ideea regenerării operei române. „Mi-e drag gîndul de a reînființa Opera Română și vreau să arăt că o pot face singur, numai cu concursul artiștilor dornici de a reînvia la noi în țară cea mai înălțătoare manifestare a muzicii.“[2] În condițiile dramatice ale acelor zile, C. Grigoriu apelează la patriotismul artiștilor lirici, cerîndu-le să arate măsura talentului lor în țară și nu aiurea, chiar dacă avantajele materiale sînt inferioare. Alarmat de izbucnirea războiului balcanic, C. Grigoriu anunță rezilierea contractului cu membrii companiei. Dar artiștii se sfătuiesc ce atitudine să adopte în noua situație și decid să nu se dezmembreze, iar veniturile să le împartă proporțional. Compania începe seria spectacolelor în Parcul „Oteteleșeanu“, la mijlocul lunii mai 1913, fără director, dar V. Maximilian e ales să preia destinele trupei. Probabil, adevărata cauză a retragerii lui C. Grigoriu, care împlinea cincizeci de ani[3], era alta, nemărturisita boală, care-l măcina necruțător. V. Maximilian întrebîndu-l ce va face cu trupa, C. Grigoriu îi arată că are nevoie de îngrijire medicală și că nu mai dispune de forță ca să continuie dificila muncă de conducere ...[4] Despărțirea de trupă, spun unii, i-a intensificat boala și după trei luni, moare. Astfel s-a stins unul dintre cei mai proeminenți animatorii ai vieții muzicale românești de la începutul secolului XX. După Stephănescu, C. Grigoriu a contribuit cel mai mult la susținerea pleiadei de cîntăreți ... „întreprinderea domnului Grigoriu a fost și un instrument de evoluție artistică, mai ales că a slujit și la formarea multor prețioase trupe de operetă“ — se putea citi în *Flacăra* din 31 august 1913. Epoca de aur a operetei în țara noastră o datorăm lui C. Grigoriu care a prezentat, în numai zece ani, mai bine de o sută de titluri. E adevărat că exigența era relativă, preluarea creației vieneze s-a făcut fără un discernămînt riguros. Probabil conta ca pe afiș să apară un titlu nou, valoarea artistică ori ideatică trecînd pe planul secundar. De aici, invadarea scenei bucureștene cu cele mai vulgare, abjecte și

---

[1] Mărgăritescu, M. *Compania lirică Grigoriu*. În: *Flacăra*, I, 46, 1 septembrie 1912.

[2] Dumbravă, Dinu. *De vorbă cu dl. Constantin Grigoriu*. În: *Rampa*, II, 468, aprilie 1913, p. 1.

[3] Maximilian, V. *Op. cit.*, pag. 173, 174.

[4] D. *O aniversare în lumea artistică*. În: *Rampa*, II, 493, 23 mai 1913, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

şablonarde lucrări posibile, avînd librete fără noimă, desuete, pe alocuri ridicole şi de prost gust, cu pagini muzicale sărăcăcioase, epigonice, neacoperite de măiestrie. Cu toate acestea, din numărul operetelor s-au desprins capodoperele genului: *Liliacul*, *Voievodul ţiganilor*, *Sînge vienez* şi altele, înzestrate cu reale valenţe artistice. S-au prezentat şi creaţii româneşti, e drept cam puţine. C. Grigoriu a preluat ceea ce exista, neiniţiind o acţiune de stimulare şi atragere a unor compozitori spre acest popular gen.

Fire dinamică, C. Grigoriu era în permanenţă la curent cu toate noutăţile în domeniul operetei, avînd strînse legături cu cercurile de specialitate din centrele Europei: Viena, Paris, Berlin. Mai mult, legături personale se stabiliseră între C. Grigoriu, N. Leonard, şi compozitorii: F. Lehar, E. Kallman, L. Fall, Millöcker, Gilbert... Astfel se explică cum la numai cîteva săptămîni de la premiera mondială a unei operete, C. Grigoriu era la curent cu evenimentul, deţinea materialul muzical şi o prezenta prompt publicului românesc, nu numai celor din Bucureşti. Se poate afirma că datorită lui C. Grigoriu, Bucureştiul a fost probabil unul dintre cele dintîi oraşe europene unde operetele noi se montau prompt, în versiune românească, toate fiind cîntate şi jucate în limba noastră. Sub acest aspect, C. Grigoriu a realizat o perfectă sincronie între cultura românească şi cea universală!

Arătam că C. Grigoriu a avut un rol de primă violină în promovarea şi formarea unei generaţii de cîntăreţi şi actori de operetă, stabilind liniile unei nobile tradiţii. Nume ca Leonard, Al. Bărcănescu, F. Cristoforeanu, Elena Drăgulinescu, V. Miciora şi alţii s-au înscris în galeria marilor artişti lirici.[1]

De subliniat şi aspiraţia lui C. Grigoriu, concretizată în titluri, de a juca opere, de a contribui la cimentarea Operei Române. Prea mult n-a reuşit în acest domeniu, opereta fiindu-i mai aproape. Creînd o continuitate în teatrul de operetă, C. Grigoriu i-a imprimat seriozitate, trăinicie, ceea ce a fost de natură să permită aprofundări în interpretare, să făurească o adevărată mişcare de opinie în favoarea genului. Rivalizînd cu trupe celebre care ne vizitau, Compania „C. Grigoriu" a demonstrat că opereta nu era un gen inferior. O altă latură ce nu poate fi omisă din vedere, atunci cînd se cîntăresc meritele Companiei „Grigoriu", a fost cea sesizată de cronicarul de la *Rampa Nouă Ilustrată* (23 mai 1916), N. Pora (Barbu Lăutarul) care arată că această trupă, prin înaltul ei nivel artistic... „a tăiat curajul trupelor străine să vină la noi." Valoarea artei lirice româneşti, clasa înaltă la care ajunsese, mizînd pe o mon-

[1] Iată numele artiştilor trupei C. Grigoriu aşa cum îi redă V. Cd. în *Un deceniu de la întemeierea Companiei lirice Gigoriu*, apărut în *Rampa* din 6 iulie 1914, nr. 752, p. 2: I. Băjenaru, N. Leonard, Al. Bărcănescu, I. Klein, C. Stănescu-Cerna, I. Wasichy, Ş. Ştefănescu-Spiro, Jean Niculescu, F. Stelescu, L. Macedonescu, M. Nasta, A. Santaleri, C.Creţu, Buzău, tenori. Baritoni: A. Eliade, E. Moreo, N. Corfescu, A. Costescu, D. Florescu, P. Ghimpeţeanu, G. Petrovicescu, Constantin, A. N,culescu. Başi: G. Alexiu. Soprane: J. Moss, M. Teodoru, N. Otto, V. Miciora, E. Jipa, F. Cristoforeanu, M. Ionescu, E. Drăgulinescu, E. Mavrodi, Caliopi Seinescu, N. Vasiliu, L. Ioanid, M. Rădulescu, E. Cristorian-Carp, I. Vlădaia. Subrete: F. Florescu, M. Cinsky, J. Metaxa-Doro, V. Graur, A. Mihăiescu, L. Brezeanu, N. Cotoman. Actori: P. Liciu, V. Maximilian, I. Anestin, N. P. Ciucurette, A. Popescu, V. Toneanu, N. Soreanu, Al. Catopol. Directori de scenă: P. Gusty, H. Lecca, G. Dimitriu, Th. Duţescu-Duţu. Dirijori: I. Neuwirt, O. Spirescu, C. Bianchi, R. Frank, H. Scholtes, Landesman, Kraus, Oboini, Fleker Fürstbauer.

tare modernă, pe voci frumoase și cultivate, pe un ansamblu omogen, pe măiestrie în interpretare, C. Grigoriu a lăsat să se creadă că opereta era el însuși,[1] ori odată cu dispariția lui, admiratorii genului puneau întrebarea: O mai fi sau nu o mai fi?"

V. Maximilian, asociat cu Ciucurette și cu Leonard, preia cîrma companiei asigurîndu-i cursul anterior, stagiunea de la Parcul „Oteteleșeanu" bucurîndu-se

Elena Drăgulinescu-Stinghe

de popularitate. S-au jucat: *Femeia modernă*, *Augustin Lăutarul*, *Casimir în cer*, *Gasparone*, *Abu Gan de Nud*, *Suzzi Alteța sa*, *Frumoasa Elena*. Unele dintre aceste lucrări fuseseră introduse în repetiții încă de C. Grigoriu.

În stagiunea 1913—1914 direcția Companiei „Grigoriu", neschimbată ca firmă, o deține doar Maximilian, care introduce noi lucrări: *Domino Lila*, *Soțul ideal*, *Micul Rege*, precum și *Dora*, de Ionel Brătianu (februarie 1914), *Regina cinematografului*, *În sfîrșit, singuri*, *Prințesa Gretti*, *Polonia nu piere*, *Între 12 și 1*. V. Miciora și Leonard continuau să eclipseze. Dirija Flecker.

[1] Maximilian, V. *Op. cit.*, p. 175.

Dar publicul operetei începe să dea semne de oboseală, ca să nu folosim un cuvînt mai tare, baronii, contesele, ducesele, polcile, mazurcile etc. nu se mai bucură de același interes, creațiile în care oamenii de rînd apar în scenă, iar tangoul înlocuiește valsul, încep să aibă căutare. În mod deosebit se realizau rețete la spectacolele de revistă, ceea ce îl face pe Maximilian să-i acorde credit, montînd *Obor-Gara de Nord* de Dan și Emil Cerchez.

Opereta *Dora*, libret de Duțescu-Duțu, traducător al textului multor operete străine în limba română, a fost bine primită, deși muzica era lipsită de originalitate. V. Maximilian sesizează neîncrederea unora în creația românească de operetă care... „nu egalează lucrările similare din străinătate"[1]... Crede că dacă am avea o bogată recoltă am avea și noi cîteva titluri de prestigiu. De aceea a promovat-o. V. Candiano exclamă radios după premieră: „În sfîrșit! Eysler, Lehar, Jean Gilbert au întrerupt pentru moment șiragul operetelor vieneze, pentru a face loc unui român..."[2] Totuși, era o operetă după modelul vienez cu subiect „exotic", fără motive românești.[3]

V. Maximilian menține trupa pînă la închiderea stagiunii și, încrezător, întreprinde o călătorie la Londra, pentru a găsi noi operete capabile să suscite interes, deoarece creațiile vieneze deveniseră șablonarde. La întoarcere îl așteaptă o surpriză, N. Carussy își întemeiase o trupă în care figurau cîțiva foști membrii ai Companiei „Grigoriu." Trupa lui Carussy se destramă, însă la orizont apare compania lui Gr. Gabrielescu, ce prezintă o autentică rivalitate trupei lui Grigoriu din care plecase între timp și N. Carussy.

Ca și înainte de afirmarea trupei lui C. Grigoriu, acum se vor înmulți încercările de întemeiere a unor trupe de operetă, instabilitatea ansamblurilor și caracterul lor efemer revenind în actualitate.

V. Maximilian prezintă în vara 1914 *Sînge polonez* de O. Nedbal și *Cowboy* care, deși noi, nu întrunesc adeziunea publicului. Opereta cunoaște zile grele. Un succes real revine trupei grație angajării lui Constantin Tănase, care, în *Băiat sau fată?* de Granistädten, înregistrează un mare succes, în 1915.

În stagiunea 1915—1916 la Teatrul „Leon Popescu" trupa „Grigoriu", sub conducerea lui V. Maximilian și N. Leonard, de unde și denumirea companiei „Compania lirică V. Maximilian și N. Leonard", a prezentat opereta *Ruhreigen* de Kienzel, la insistențele lui Leonard, dar nu s-a bucurat de succes, *Micul lord*, *Camarazii* de Kalman, *Farmecul unui film* de Kollo, *Minierul* de Zeller, *Cînd se iubesc* de Eysler, *Milionara* de Berte, *Gonda*, *Orientala* și revista *Dandana*. Evenimentele stagiunii au fost premiera operetei lui Ionel Brătianu, pe libret de A. de Herz, *Dragostea Corinei* (8 ianuarie 1916), și opera lui Massenet *Werther*, desigur cu Leonard în rolul titular, celebrul tenor nu renunțase la visul său de a susține roluri prestigioase în opere. Deși se anunțase și *Evghenii Oneghin*, acest proiect nu s-a îndeplinit. Compozitorul I. Brătianu și interpreții *Dragostei Corinei*, în afara lui Leonard, Carussy, Maximilian, Annie Aurian și

[1] Maximilian, V. *De ce joc Dora*. În: *Rampa*, III, 637, 16 februarie 1914, p. 1.
[2] Candiano, V. *Dora*. În: *Rampa*, III, 639, 19 februarie 1914, p. 1.
[3] Mărgăritescu, M. *Știri muzicale*. În: *Flacăra*, III, 20, 1 martie 1914, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

Elena Mavrodi, au „spulberat . . . credința unora că la noi nu se pot scrie și juca operete superioare."[1]

După cum arătau autorii, în această operetă . . ., deși am evitat doinele și horele noastre, am reușit totuși să-i redăm farmecul românesc, de așa manieră că dacă eventual se va cînta în străinătate, se va recunoaște că e muzică românească."[2] Avînd o acțiune destul de antrenantă, slujită eficient de o partitură cu pagini melodioase dar și multe deficiențe structurale și de tehnică compozitională, opereta a „prins", ceea ce l-a făcut pe un gazetar al revistei *Adevărul* să scrie . . . „după vreo treizeci și mai bine de ani, în sfîrșit, iarăși succesul unei operete românești."[3]

Opera *Werther* (premiera la 20 ianuarie 1916, deci trupa Grigoriu prezintă o nouă lucrare la intervalul de douăsprăzece zile), a fost interpretată de N. Leonard, Elena Jipa-Apăteanu, Nina Teodorescu, Gh. Pădureanu, Gr. Alexiu, Ionescu-Buzău, Gr. Petrovicescu, T. Teodoru. *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 132, 21 ianuarie 1916) remarcă felul în care Leonard a făcut această lucrare să cîștige sufragiile publicului . . . „Tunător și vibrant în acute și în forte, discret și interesant în mediu și în mezzo-voce, domnul Leonard a cîștigat partida cu îndrăzneală și trebuie să-i mulțumim că grație dsale am avut prilejul să ne desfătăm ascultînd minunata capodoperă a lui Massenet." Opiniile însă nu coincideau în a-l aprecia pe Leonard în acest rol. „Vocea lui Leonard nu era totuși predestinată operei. Partida lui Werther a cîntat-o transpusă cu un ton mai jos. De ce — se putea citi în revista *Muzica* — domnul Leonard, care e un excelent element de operetă, vrea să fie un mediocru element de operă?"[4]

Că opereta *Dragostea Corinei* a stîrnit interes, o demonstrează faptul că după trei luni ajunsese la douăzeci și cinci de reprezentații. Asociația de la cîrma trupei Grigoriu se destramă, N. Leonard se retrage, lăsîndu-l singur pe Maximilian. Zvonurile că Leonard părăsește trupa e repede dezmințit, invocîndu-se argumentul că nicidecum Compania . . . „nu poate fi concepută fără Leonard."[5]

La începutul verii 1916, neavînd contract cu Parcul „Oteteleșeanu", Compania „Grigoriu" întreprinde un turneu la Constanța, Brăila, Galați, Bîrlad, Focșani, care nu a corespuns așteptărilor lui V. Maximilian. Deficitul era mare. Reîntorși la București, joacă o serie de lucrări noi sperînd într-o redresare miraculoasă, dar publicul nu mai e ahtiat după operete cînd bubuitul tunurilor apare inevitabil. S-a jucat: *Porunca mamei sale*, *Papagalul vesel*, *Celibatarul*, *Jutheirat*, *Ocolul pămîntului în 80 zile* . . . La 14 august s-a decretat mobilizarea generală, și Compania „Grigoriu" a întrat în derivă, iar cînd a început refugiul, trupa s-a dezmembrat.

„. . . Tocmai acum, scria L. Rebreanu, în *Scena* la 30 septembrie 1917, e nevoie să nu înceteze viața românească în România. Dar tocmai acum e o datorie a tuturora să continue a fi român, a vorbi românește . . . Teatrul Națio-

---

[1] Maximilian, V. *Op. cit.*, p. 190.

[2] Hr. G. *Opera românească. Dragostea Corinei.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I. 115, 4 ianuarie 1916, p. 2.

[3] *Dragostea Corinei. Părerile presei.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 123, 12 ianuarie 1916, p. 3.

[4] *Teatrul Leon Popescu. Werther.* În: *Muzica*, I, 3, 1 martie 1916, p. 118.

[5] Muzicus. *Tenorul Leonard.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 238, 9 mai 1916, p. 2.

nal jucînd face o operă de cultură și națională". O asemenea operă culturală și patriotică au realizat artiștii Companiei „Grigoriu" care, cîntînd românește, au contribuit la menținerea moralului celor aflați sub ocupație.

Leonard și Maximilian, neîncorporabili, au rămas la București, reconstituind un ansamblu care a putut deschide la 7 ianuarie 1917 o stagiune cu titlurile vechiului repertoriu. Nu era ușor, deoarece nu dispuneau de prea multe elemente, aveau de înfruntat greutățile regimului de ocupație și concurența unor valoroase trupe lirice străine. Conducătorii trupei mizau însă pe faptul că reprezentațiile lor erau în limba română și că populația bucureșteană va susține opereta. Într-adevăr, așa a și fost, *Dragostea Corinei*, cu care s-a deschis stagiunea, a avut mai multe aplauze decît la premieră . . . S-a jucat și teatru ca, *Quo Vadis*, dramatizare de V. Maximilian a romanului de Sienkievicz.

În stagiunea 1917—1918 au fost abordate: *Povestirile lui Hoffmann* și *De-aș fi rege*, *Contele Tony* de Eysler, *Stella* de Strauss, *Însurățeii* de Gilbert, *Floarea din Stambul* (Floarea din Siraz) de L. Fall, *Frumoasa necunoscută* de O. Strauss, *Celebrul Gabriel*, *Hani dansează* de Eysler. Capetele de afiș ale distribuțiilor erau Leonard și Annie Auron; secondați de Margareta Rădulescu, Zilly Rașianu, Natalia Macri, Maximilian, Timică, Ciucurette, I. Cigallia, Gr. Alexiu, Stelescu-Spitzer. Valoarea unora dintre interpretări era însă submediocră, ceea ce determină luări de poziție, mai ales că valoarea unora dintre titlurile abordate era foarte îndoelnică.

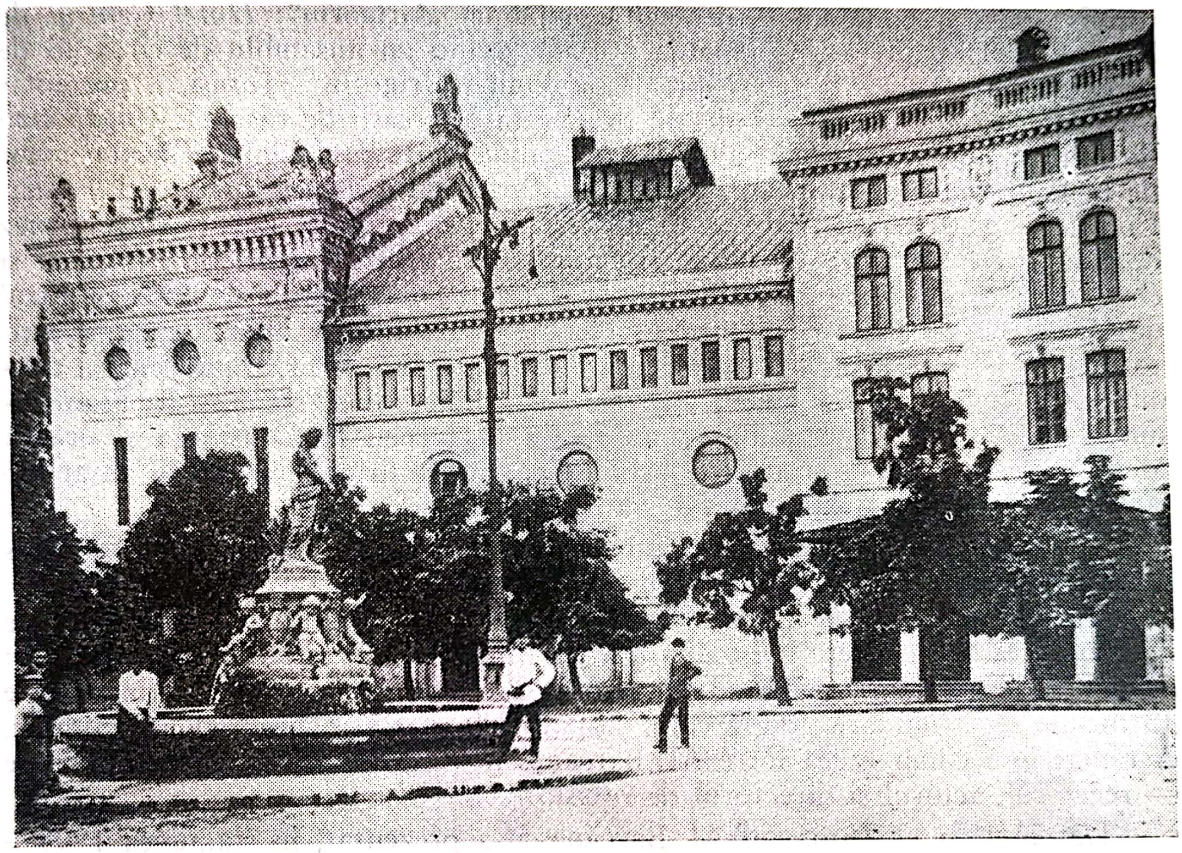
După încetarea ostilităților, opereta se găsea sub conducerea lui Maximilian și Leonard. La „Lyric" s-a jucat *Soldatul de ciocolată* de O. Strauss, *Împărătească* de L. Fall și *Doamna în hermină* de Gilbert. În februarie, s-a prezentat „alegoria națională" *Raze de soare*, muzica de I. Paschill, cu Leonard, orchestra dirijată de Gr. Alexiu. Cînta în trupă și tenorul Vasile Rabega. Leonard era într-un evident regres vocal, fapt explicabil dacă se ține seama de rolurile grele și numeroasele reprezentații în care a cîntat, adeseori în săli neîncălzite, în scene deschise. Declinul lui Leonard amenința să însemne declinul genului de operetă. Dar cariera lui a fost de-a dreptul impresionantă. A cîntat în *Văduva veselă* de 150 de ori, în *Farmecul unui vals* de 110 ori, în *Povestirile lui Hoffmann* de 102 ori iar în *Voievodul țiganilor* de 100 de ori![1]

În 1918, Compania „Grigoriu" se afla instalată la „*Lyric*" și juca *De-aș fi rege*, *Fata pădurarului* de Jarno, *Astronomul* de Lehar. Cîntau V. Miciora, M. Bobescu, E. Mavrodi, Ana Grand, Gina Hermeziu, N. Macriș, Valeria Melivan, Leonard, Demetrescu de Sylva, Gr. Alexiu, Maximilian, Ciucurette . . .

Stagiunea de iarnă 1919—1920 a redat o serie de titluri de popularitate: *Suzana*, *Soțul fericit* de Eysler . . . Foarte criticată a fost premiera operetei lui Ascher Leo *O noapte de carnaval*. În acest sezon, ansamblul muzical a fost dirijat de Pleyer. Mai înregistrează succese *Sînge polonez* de O. Nedbal, *Dragostea în zăpadă* de Ralph Benatzki, *Paradisul* de Eysler, *Fatinitza* de Suppé. Leonard era destul de obosit și rolurile sale sînt preluate de cîntăreți mai tineri, ca Emil Marinescu. Dificultățile prin care trecea trupa erau mari, cheltuielile susținerii unui ansamblu de aproape 100 de persoane nu mai puteau fi acoperite de încasări. În plus, Ministerul încheiase un contract cu artiștii Operei Române pentru cedarea sălii Teatrului „Lyric". În acest fel, trupa de operetă a

[1] *Ce ne spune Leonard*. În: *Rampa*, III, 476, 13 mai 1919, p. 1.

lui Maximilian și Leonard, care nu mai avea titulatura „C. Grigoriu", se află într-o situație critică. Mai prezintă publicului din capitală două spectacole, în luna septembrie, cu *Pericola*, în beneficiul lui Băjenaru, aflat într-o cumplită sărăcie. Leonard și-a luat rămas bun de la publicul bucureștean la 19 septembrie, în aceeași operetă, fiind ovaționat la scenă deschisă.



Teatrul Lyric din București

A urmat turneul la Timișoara din toamna anului 1920, rezultat al cererii ministrului Artelor, Octavian Goga, pentru a se edifica un teatru liric românesc în Banat. Aveau în repertoriu 30 de operete bine studiate. Au debutat cu *Doamna în hermină*, dar un incendiu a mistuit clădirea Teatrului municipal, ca și o parte a decorurilor. După o muncă titanică, șirul spectacolelor s-a reluat la 4 decembrie cu *Prinț și bandit* de Lehar. Timișorenii au avut posibilitatea să beneficieze de valoroase tălmăciri ale unor operete cunoscute, trupa română fiind la înălțime. Cum V. Maximilian nu a vrut să mai fie director, N. Leonard și-a asumat singur riscurile conducerii. Compania de operetă „Leonard" a dăinuit pînă în 1923.

COMPANIA AL. C. BĂRCĂNESCU

O altă trupă de operetă a fost aceea a lui Al. C. Bărcănescu, cunoscut tenor, fost component al Operei Române care, în 1907, a întemeiat „Trupa

lirică Română de Operetă şi Comedii" la „Blanduzia", Bucureşti. Soliştii: V. Miciora, P. Ghimpeţeanu, Al. Bărcănescu, I. Klein, Virginia Graur, D. Mihăilescu-Brăila, C. Stamate, Luiza Bărcănescu, Aura Mihăilescu, Ecaterina Vasiliu, Iosefina Tănase, Vassiski, Achile Popescu, G. Niculescu-Basu, I. Dimitrescu-Demian, Tifon Protopopescu. În prima stagiune au jucat tot lucrări din repertoriul vienez şi parizian, pe traseul Companiei „Grigoriu": *Hotel Central* de Feydeau şi Desvalliéres. Compania aceasta, avînd un ansamblu de circa 45 de persoane, nu a egalat performanţele Companiei „Grigoriu". Totuşi, a prezentat corect în Bucureşti, dar mai ales în oraşele ţării, creaţii de răsunet: *Vagabonzii* de Ziehrer, *Boccacio* de Suppé, *Războiul şi femeile* de Paul Linke, *Ţăranul voios* de L. Fall, *Curse-grătare* de Weinberger, *Vagabondul nemuritor* de Ed. Eysler, *Vînt de primăvară* de Strauss, *Contele de Luxembourg* de F. Lehar, *Sînge vienez* de Millöcker, *Santinela* de Berté. Au abordat şi opere: *Cavalleria rusticana* şi *De-aş fi rege* de Adam. Renunţînd să cînte, Al. Bărcănescu trece la pupitrul dirijoral. „Trupa lirică română de operetă", fondată de Al. Bărcănescu, a activat din 1907 pînă în 1913, uneori cu intermitenţe. Din 1911, conducerea a deţinut-o în societate Al. Bărcănescu, C. Tănase — director de scenă, şi R. Frank — dirijorul. Din 1911, pe cînd trupa se afla în turneu la Constanţa şi oraşele Moldovei, compania se intitulează „Noua companie lirică,"[1] avînd în ansamblu 80 de persoane.[2] Această denumire s-a păstrat şi apoi.

Probabil, punctul culminant înregistrat de această companie a fost atins în august — septembrie 1912, cînd a susţinut o stagiune la Teatrul „Lyric". Dirija R. Frank, iar direcţia de scenă o deţinea Otto Roland. „Surprinzător de bine jucat" a fost opereta *Vice Amiralul* de Millöcker. Repertoriul mai cuprinde: *Sînge vienez*, *Soldatul viteaz*.[3] Stagiunea de iarnă 1912—1913 a ţinut între 15 martie — 5 ianuarie, după care, se pare, trupa s-a închegat doar sporadic. A rămas însă colaborarea între Al. Bărcănescu — dirijor şi Constantin Tănase — regizorul, actorul şi directorul de revistă.

De observat că trupa lui Al. Bărcănescu a prezentat, în stagiunea 1908—1909, spectacole de operetă sub denumirea „Trupa lirică de operete" cu Margareta Dan, fiind condusă de Al. Demetrescu-Dan, societar al Teatrului Naţional din Craiova. De fapt, era o asociaţie a lui cu tenorul I. Băjenaru care, apoi, se retrage. E curios cum o trupă reputată se înrolează, pentru cîteva luni, în solda unuia care oferă avantaje materiale. Componenţa trupei, în liniile mari era aceeaşi cu cea a lui Bărcănescu: Margareta Dan, Josefine Reittmann, Luiza Valla, P. Ghimpeţeanu, C. Tănase, N. Niculescu-Buzău, D. Mihăilescu-Brăila, Gh. Popescu. Dirija Al. C. Bărcănescu. Repertoriul: *Fire de artist*, *De-aş fi rege*, *Curse-grătare*, *Vagabonzii*, *Văduva veselă*, *Husarii*, *Farmecul unui vals*, *Vînzătorul de păsări*, *După divorţ*, *Garda imperială* de Berté. În vara lui 1917 „Compania Al. Bărcănescu-G. Carussy" a jucat în Sala Traian piese de teatru, localizări, reviste, cu cîntăreţi şi actori ca Florica Florescu, I. Băjescu-Oardă, G. Carussy . . .

---

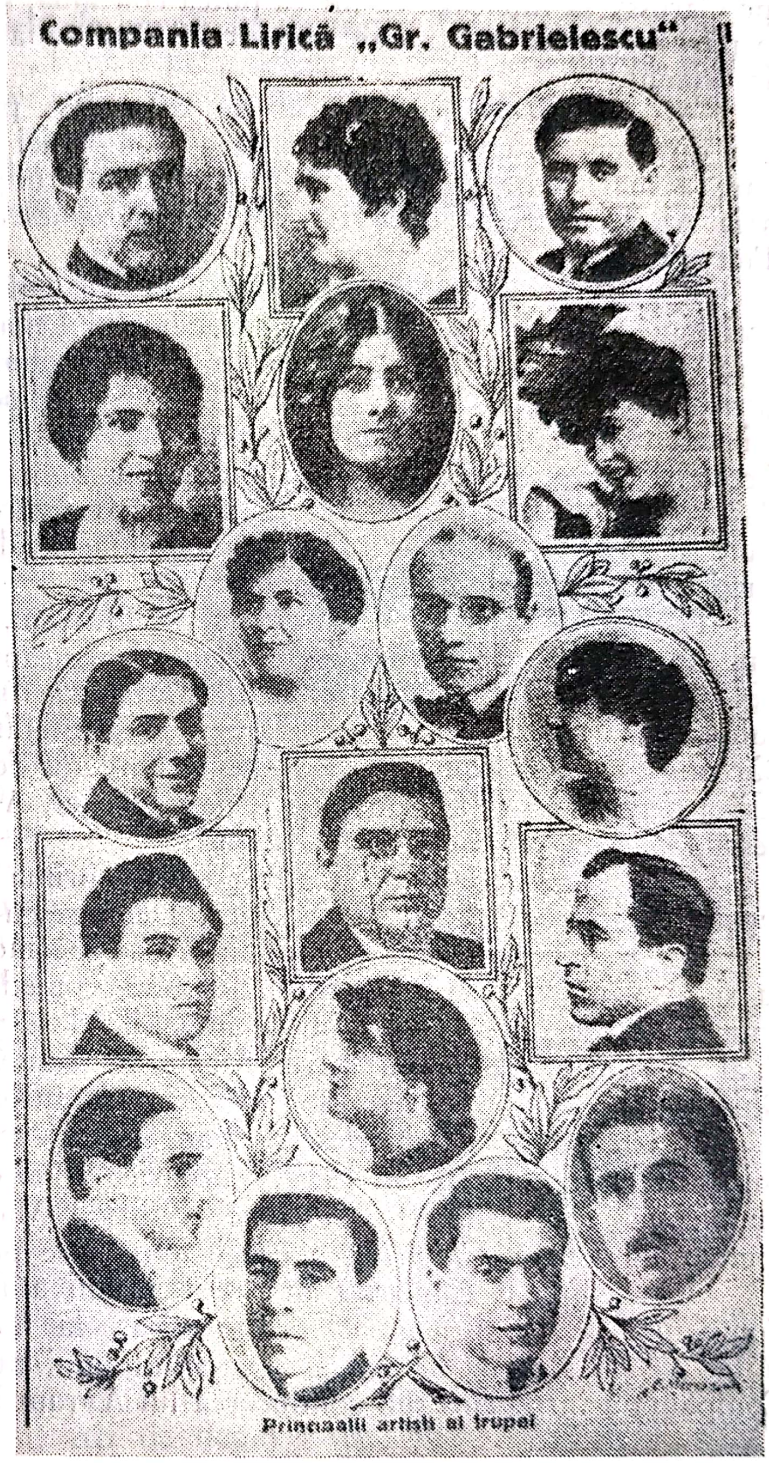
[1] *Rampa*, I, 26, 16 noiembrie 1914.

[2] *Noua companie lirică*. În: *Rampa*, I, 34, 26 noiembrie 1911, p. 1.

[3] Orchiş, R. *Compania Bărcănescu la „Lyric"*. În: *Rampa*, I, 278, 23 septembrie 1912.

Scanned with OKEN Scanner

G. Carussy și-a alcătuit singur în februarie 1914, o trupă de operetă, cu elemente din Compania lirică Grigoriu: Miciora, Cinski, Ana Grand, Mitu Dimitriu, Stănescu-Cerna, recurgînd la coriști de la Societățile „Hora“ și



Compania lirică *Grigore Gabrielescu*

„Carmen“. Scholtes dirija o mică formație orchestrală. Cîntărețul pe care se miza era tenorul Ștefan Mărcuș.[1] Această trupă a avut o viață scurtă, dînd

[1] Cd. N. V. *O nouă trupă de operetă*. În: *Rampa*, III, 362, 4 februarie 1914.

numai cîteva spectacole. Inaugurarea s-a făcut în mai, cu opereta *Fata Mamei Angot* de Lecocq, la Grădina „Blanduziei."[1] Timpul ploios care împiedica reprezentaţiile, lipsa costumelor, caracterul improvizat al înjghebării trupei l-a făcut pe Carussy să înţeleagă că nu va putea continua, şi s-a reîntors la trupa pe care o părăsise. Unii artişti s-au angajat în Compania „Gr. Gabrielescu", conturată la orizont.

Al. C. Bărcănescu a jucat un rol activ, probabil primordial, deoarece era director, în crearea şi afirmarea Companiei lirice „Grigore Gabrielescu", care a luat fiinţă în 1915, în memoria tenorului abia decedat. În frunte se afla Al. Demetrescu de Sylva, Al. C. Bărcănescu, N. P. Cicurette şi Florica Florescu.

Repetiţiile începuseră în august la Teatrul „Modern", închiriat pentru trei luni. Stagiunea a început cu opereta lui Lehar *Soţia ideală*, la 26 septembrie 1915. S-au jucat în decursul celor trei stagiuni cît a existat, operetele: *Fata garnizoanei* de R. Mader, *Florăreasa* de J. Hellmesberger, *Sylvia*, un adevărat triumf, care a întunecat întru cîtva succesele Companiei lirice „Maximilian-Leonard", între altele, precum şi al operelor *Boema*, *Navareza*, *Werther*, *Manon Povestirile lui Hoffmann*. S-a plănuit şi abordarea operelor *Fedora* de Giordano şi *Eugen Oneghin*, ... „opera cea mai strălucită de Ceaikovski, a cărei muzică place atît de mult la noi."[2]

Personalul artistic: V. Micioara, F. Florescu, F. Cristoforeanu, Irina Iliescu, Ana Grand, Lila Tănăsescu, Elena Focşăneanu, Maria Ştefănescu, Al. Demetrescu-Sylva, N. Ciucurette, Achille Popescu, foarte elogiat în *Sylvia*, G. Niculescu-Basu, George Paulian, Karner, Mişu Ştefănescu, Stelescu-Spitzer, Virgil Bărcănescu, I. Georgian, N. Pavelescu. Director de scenă: Achille Popescu, care însă a decedat în 1916; dirijori: Ernest Flecker, Al. Bărcănescu, Cociu şi Ştefănescu. Maestru de balet, Otto Roland.

Opera *Boema* de Puccini a fost pentru prima dată cîntată în româneşte de artiştii acestei companii: V. Miciora, Demetrescu-Sylva, Niculescu-Basu.

În vara anului 1916, Compania a dat spectacole în Parcul „Oteteleşeanu" ca şi în vara lui 1917, susţinînd operete, comedii, reviste. Astfel că profilul unor trupe de operetă nu rămîne imuabil, ci se pliază după gustul publicului şi al condiţiilor de manifestare. Aici erau Ana Grand, Marilena Bobescu, P. Ghimpeţeanu, Nicu Karner, Bob Hopkins-dansator negru.

În Compania „Gabrielescu" s-au produs schimbări inevitabile, datorită anilor războiului. Apare în 1919, februarie, cu un director nou, Avram Nicolau, iar dirijori erau Umberto Pessione şi Silvio Massé. O premieră elogiată — opereta lui Lehar, *Ciocîrlia*, a cărei acţiune se petrece în Transilvania.[3]

Un eveniment comentat în presa vremii a fost demisia tuturor artiştilor Companiei „G. Gabrielescu" din sindicat, la începutul lunii iunie 1919, pe motiv că nu sînt de acord cu principiul unui număr de ore.[4] În vara 1920, Compania a întreprins sub conducerea lui Avram Nicolau un turneu la Cluj.

---

[1] Dumbravă, D. *Deschiderea stagiunei Companiei lirice G. D. Carussy*. În: *Rampa*, III, 709, 17 mai 1914, p. 2.

[2] *Noua Companie lirică Gabrielescu*. În: *Cortina*, I, 22, 31 iulie 1915.

[3] VI. S. *Opereta şi Muzica românească*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, III, 415, 13 februarie 1919, p. 2.

[4] *Sindicalismul în teatru*. În: *Rampa*, III, 507, 14 iunie 1919, p. 1.

A. de Herz a întemeiat un ansamblu cu A. Feraru, Elena Panty, Marilena Bobescu, G. Niculescu-Basu, P. Ghimpeţeanu, G. Timică, I. Brătulescu, Ionescu-Buzău, Stelescu-Spitzer, care joacă în 1916, în Sala „Comedia": *Păpuşa* de Andrau, *Armurierul* de Lortzing şi *Voiajul în China* de Bazin.

Nu puţine au fost trupele de operă sau de teatru care abordau şi opereta. În 1917, vara, la Grădina „Tănăsache", trupa lui Niculescu-Buzău prezintă *Clariţa în concentrare*, *Mam'zelle Nituche* cu Elena Zamora, Ion Manu, Al. Critico.

Umberto Pessione conduce o trupă de operetă, în 1919, care juca pe scena Grădinii „Zefirul" *Nunta Janetei* de Massé cu E. Drăgulinescu şi G. Niculescu-Basu.

În 1920, la Sala „Eforia" avea stagiune Compania „Elysee", cu N. Niculescu-Buzău, N. Ciucurette, G. Carussy, Jean Niculescu (director), V. Miciora, M. Bobescu, adică cei de la Compania „Grigoriu", rămasă la Bucureşti. Dirija Al. Bărcănescu şi I. Blum. Director de scenă — Emil Bobescu. S-au jucat *Curse-grătare*, *Om cu noroc*, *Contesa poznaşă*, *Geisha*, *Sylvia*, *Regina Carnavalului*, *Pentru un sărut...*

În mod cert, nu am reuşit să surprindem toate aspectele multiple pe care mişcarea operetistică a epocii a trasat-o. Pe această temă se pot scrie volume, deoarece materialul oferit este imens. Nu avem pretenţia că am semnalat toate iniţiativele, ajunse sau nu în fază de finalizare, privind întemeierea tuturor companiilor de operetă.

Compromisurile faţă de operetă, de modelul care a generat admiraţie, nu a întîrziat să se arate, determinînd consecinţe, deloc neglijabile în educaţia estetică. Voga operetei a prilejuit declanşarea unui curent întreţinut de trupe şi pseudotrupe care anunţau stagiuni şi spectacole ademenitoare. Dacă la Bucureşti se puteau produce trupe constituite şi de un anumit nivel, în oraşele ţării, epigonii, trupele ambulante se perindau cu repeziciune, făcînd în multe cazuri rebuturi, atunci cînd invitau publicul la reprezentaţii cu operete ce aveau părţi întregi extirpate, cîntate de elemente fără voci sau instrucţie, cu orchestre, dar mai bine să lăsăm un martor ocular să le descrie: „Am auzit — arăta Oscar Pursch — cîntîndu-se operete ca *Farmecul unui vals*, *Prinţesa dolarilor*, *Sînge de artist*, *Voievodul ţiganilor*, cîntate cu orchestre compuse din 1 vioară primă, 1 vioară secundă, contrabas, trompetă şi tobă mare şi cu o singură repetiţie." Pe bună dreptate el se ridicase împotriva imitatorilor trupei lui C. Grigoriu scriind: „Ce se întîmplă cu aşa zisele trupe de operetă prin oraşele de provincie, este într-adevăr monstruos. Se zice că teatrul e instituţia prin excelenţă, care contribuie la educarea poporului, dar aşa cum procedează aceste trupe de bîlci numai educaţiunei nu vor putea folosi cu nimic."[1]

Cu toate acestea, rolul ansamblurilor de operetă nu poate fi minimalizat, deoarece ele au făcut epocă, în pofida incongruenţelor de natură artistică şi estetică pe care genul le comportă, reflectînd o mentalitate indisolubil legată de regimul oligarhic, totuşi, atît de departe de lumea numeroşilor spectatori români, care frecventau aceste reprezentaţii. Păcat, mare păcat, că directorii companiilor de operetă nu au intuit mai profund importanţa făuririi unui repertoriu de operetă original, că nu au fost conştienţi de insuficienţa adoptării

[1] Pursch, O. *Trupele de operetă*. În: *Muzica*, II, 1, octombrie 1909, p. 17.

unui repertoriu de aiurea pentru a crea un edificiu cultural de tradiție. Este de crezut că dacă trupele de operetă, îndeosebi a lui C. Grigoriu, ar fi colaborat cu compozitori și libretiști români, oferind, în premieră, cel puțin cîte două titluri pe stagiune, prestigiul istoric al companiilor ar fi fost astăzi de alt calibru. Importanța lor rămîne prin sincronismul efectuat, dar nicidecum și prin ceea ce s-ar fi putut făuri dacă măiestria interpretării se plia pe temelia creației autohtone de operetă!

Este adevărat că într-o mică măsură animatorii trupelor totuși au simțit carența impulsului creației și au introdus în repertoriu cîteva titluri românești: *Baba Hîrca* de Flechtenmacher, *Insula florilor* de M. Cohen-Lînariu, *Scaiul barbaților* de G. Stephănescu, *Nini* de C. Dimitrescu, *Raze de soare* de I. Paschill, *Mirica* de N. Ghica și cele trei operete ale lui I. Brătianu, *Dora*, *Izbînda dragostei* și *Dragostea Corinei*. Mult, mult prea puțin. Compozitorul cel mai atașat de operetă a fost I. Brătianu (de fapt singurul autor de profil, deoarece G. Stephănescu și C. Dimitrescu erau atașați de genurile simfonice și camerale), care însă nu poseda măiestrie, fiind un muzician diletant și aceasta se resimte într-o desfășurare diacronică. Existau compozitori cu operete sau lucrări pe profilul acestor trupe ca E. Caudella, Flondor, Fotino, care avea creații, dar pe care companiile nu i-au cunoscut. Nu au jucat opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu. Chiar și tablourile etnografice de T. Brediceanu ar fi putut intra în profilul acestor trupe. De ce nu au fost atrași spre genul operetei, atît de popular?

TENTATIVELE LUI N. CORFESCU

Organizarea și conducerea unei trupe de operă sau operetă a constituit aspirația tenorului Nicu Corfescu (27 XI 1875—) absolvent al Conservatorului din București. A studiat canto cu Stephănescu și a dirijat corul Bisericii Sf. Ilie. Nu a fost un tenor strălucit, dar a avut cu toate acestea o carieră. A debutat în Alfredo din *Traviata*, la București, în 1901, în compania Gemmei Belincioni. A fost angajatul Operei italiene din antrepriza Contelui Onofrei. A cîntat în Serbia, Rusia, Italia, Austria, Franța, Bulgaria, Germania. L-a preocupat mereu ideea înființării unor trupe lirice, avînd o primă concretizare în stagiunea 1902—1903 cînd a angajat scena Teatrului „Lyric" din capitală pentru o trupă de operă ce anunțase *Traviata* și *Lucia di Lammermoor*. Componenții ei erau Mara D'Asty, V. Micioara, Alexiu. Dirija O. Spirescu.

În 1911 are o nouă tentativă de înființare a unei trupe, atunci cînd înaintează un *Memoriu* tipărit și înmînat lui Titu Maiorescu spre a-l prezenta în Cameră. Bănuim că acest memoriu a declanșat acțiunea care a generat ideea a ceea ce se cunoaște sub denumirea de „Opera studenților". Acest memoriu a fost adresat Tinerimii Universitare. Nereușind pe cale oficială, Nicu Corfescu se hotărește să-și alcătuiască o trupă proprie, cu care dă spectacolele *Tosca*, *Cavalleria rusticana* și *Paiațe* în Pitești, Cîmpina, Buzău, Ploiești. În distribuție: Enrichetta Rodrigo, tenorul Gilson, baritonul Cutavas...

În 1914, el apare director al Trupei „Opera română-italiană", care s-a produs în Sala „Comedia", beneficiind de sprijinul Teatrului Național care-i

împrumută costume, partituri. Această Operă era o asociație, compusă din: E. Massini, Mario Matrojani — tenor, Mori Pichi — bariton, Maria Corfescu — soprană, Guglielmo Frassi — tenor, Giovanno Luccini — bas, George Pădureanu — bariton, Maria Krebs — mezzo-soprană, Eugenia Codrescu — soprană. Aceștia erau angajați printr-un act de asociație.[1] Din personalul artistic au mai făcut parte, pe lîngă asociați, și basul Rudolf Steiner, dirijorul Umberto Pessione. Au cîntat: *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *Paiațe*, *Carmen*, *Faust*, *Traviata* și *Lucia de Lammermoor*. „Opera română-italiană" a susținut circa 50 de reprezentații, în primele luni ale anului 1914. Nivelul artistic al unor spectacole era sub orice critică, ceea ce a produs un scandal înăbușit cu ajutorul poliției.[2] Pe marginea acestor spectacole D. Dumbravă scria: „E destul, credem, să spunem că selecțiunile au fost huiduite că un profesor universitar s-a apucat cu mîinile de păr, că publicul, cînd nu huiduia rîdea cu lacrimi de exchibițiunile pseudoartistice și cu totul antimuzicale."[3]

Trupa s-a dizolvat din cauza unor intrigi și slabului ecou în rîndul publicului. După un an, Nicu Corfescu (director) și Ș. Ștefănescu-Spiro întemeiază o altă trupă de operă care a jucat în provincie numai *Lucia di Lammermoor* și *Traviata*. E. Massini dirija o orchestră de 12 instrumentiști, și un cor la fel de numeros. Soliști — Margareta Rădulescu, Elena Ștefănescu, D. Mihăilescu-Toscani, Aurel Costescu-Duca, Folescu și G. Niculescu-Basu.

Cu banii negustorului bucureștean Jean T. Guritza, N. Corfescu încropește o trupă de operă care a întreprins un turneu prin țară cîntînd *Favorita* și *Bărbierul din Sevilla*. De data aceasta a dirijat Jean Bobescu un ansamblu instrumental și vocal nu prea impozant, ce susținea vocile soliștilor Lina Dores, D. Mihăilescu-Toscani, A. Costescu-Duca, Dim. Cutavas, R. Steiner. Rezultatul artistic, ca să nu-l invocăm pe cel financiar, a fost nesemnificativ.

În sfîrșit, N. Corfescu îl sprijină pe D. Cutavas, în 1918, aflat în fruntea unei trupe de operă ce-și avea sediul la Sala „Modern", care n-a rezistat.

Așadar, trupe cu activitate circumscrisă, fără mare rezonanță. În primăvara anului 1912 se realizează o Asociație între Ștefănescu-Spirea și Ștefan Ionescu, pentru restabilirea unei trupe românești de operă. Personalul artistic solicitat — Didia Țuțuianu, Elena Ștefănescu-Spirea, cîntăreață neafirmată, Hans Scholtes și Leonida Baldan-Chitescu — dirijorii orchestrei, A. Filoreanu — dirijorul corului și Al. Marinescu — director de scenă. Această trupă plănuise să se profileze spre operetă, dar și spre operele *Traviata*, *Don Pasquale*. Se repeta și opera comică *Ielele* de Al. Filoreanu[4]; după toate aparențele această trupă a rămas o simplă tentativă.

S-a văzut că N. Corfescu a redactat cu alții, desigur, un *Memoriu pentru înființarea Operei Române*, către Tinerimea Universitară, din 23 ianuarie 1914, care, probabil, a avut ecou, determinînd din partea acestora o acțiune finalizată într-o Trupă lirică. Ce se spunea în *Memoriu*? „E rușinos ca noi, primă

[1] Arh. Statului București, Dosar 49/1914; fila 48; cf. Fraga Gheorghe, *Opera Română*, vol. V, p. 135.

[2] *Reprezentațiile de operă*. În: *Rampa*, III, 644, 26 februarie 1914.

[3] Dumbravă, Dim. *Cum se compromite Opera românească*. În: *Rampa*, III, 646, 28 februarie 1914, p. 1.

[4] Floare. *O nouă trupă lirică românească*. În: *Rampa*, I, 150, 21 aprilie 1912, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

putere în Orientul European, să n-avem Operă, se arăta în introducere, cînd cîntăreţii noştri umplu străinătatea, iar cei din ţară sînt înfundaţi prin podurile bisericeşti . . .“ În cele 49 de puncte ale sale se cerea ca Opera naţională română să depindă de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, artiştii să cînte în limba română, iar conducerea să o deţină un comitet, în frunte cu un director general, numit pe termen de cinci ani. Stagiunea va dura 7 luni, două fiind rezervate repetiţiilor, iar zece săptămîni concediilor. Pe lîngă Operă va funcţiona o secţie coregrafică. Se va sprijini creaţia originală. Erau pe larg stipulate o serie de probleme organizatorice. Memoriul se încheia cu o foarte amplă listă a elementelor care s-ar putea recruta pentru Opera Română.[1] Criticul *Rampei* (III, 623, 31 ianuarie 1914), G. Marius, este sceptic în privinţa valabilităţii unui număr atît de însemnat de cîntăreţi dar, cu cîteva excepţii, numele ilustrate se impuseseră în viaţa muzicală internă sau externă.

OPERA STUDENŢEASCĂ ŞI ALTE INIŢIATIVE

„Opera studenţească“ s-a născut în iunie 1914, ca urmare a Apelului unui număr de studenţi către Centrul studenţesc pentru a lua sub auspiciile sale făurirea Operei Române. Iubitori ai Operei pătrunşi de sentimente patriotice, studenţii dezamăgiţi de tergiversarea luării unei atitudini pozitive, au căzut de acord că e de datoria lor să acţioneze. La Apelul lansat au răspuns afirmativ, la lista de subscripţie, încă în iunie: Demetrescu-Sylva, acesta în iulie intră în Compania „Gabrielescu“, E. Drăgulinescu, N. Corfescu, C. Pădureanu, G. Folescu, E.Massini şi alţii. „. . . Se vede clar, se nota în *Rampa* din 26 iunie 1914, că Opera Română, nu e şi nu poate fi decît un ansamblu de sacrificii făcute de cei care nutresc simţăminte de dragoste adevărată pentru această ţară.“ A fost un concurs de împrejurări care a înlesnit coagularea iniţiativei studenţeşti: sprijinul material al lui Leon Popescu şi D. Cristide, reîntoarcerea cîntăreţilor în ţară datorită stării de beligeranţă.

La 31 octombrie 1914 se semnează Actul de Societate constitutiv de Dumitru Christidi, avocat, George Banu, George Trifu, Nicolae Vlădoianu (care va juca un rol de seamă în mişcarea lirică de mai tîrziu), Ion Ionescu, Anton

[1] Corfescu susţine că dispunea de cîntăreţi pentru a fonda patru Opere române („operă quadrupală“). Iată cîntăreţii recomandaţi. Soprane: Onoria Popovici, Irina Iliescu, Rita D'Oria, Romanita, Florica Cristoforeanu, E. Drăgulinescu, Caliopi Seinescu, Nasta, Margareta Rădulescu, Raliţa Petrescu, D-na Ştefănescu-Teodoru, Aura Niculescu, Elena Ştefănescu-Spirea, Codrescu, M. Zabarowski, Maria Vitali, Nelli Wanda, M. Nistorescu, Elena Marinescu. Mezzosoprane: Gitana D'Olmar, Angela Ionescu, Niculina Ionescu; tenori: Romulus Vrăbiescu, Nicu Corfescu, Basiliu, Jossé Arrati, Nadelovici, Demitrescu-Sylva, Mihail Nasta, Ion Băjenaru, Rădulescu, Ştefan Ionescu, C. Creţu, Ştefănescu-Spirea, C. Stănescu-Cerna, G. Duca, Enăceanu, D. Mihăilescu-Toscani, Wassinski, Căpriţă. Baritoni: P. Ghimpeţeanu, Jean Atthanasiu, Aurel Costescu-Duca, Gr. Pădureanu, Al. Petrescu, Vulpescu, D. Cutavas, I. Tănăsescu, I. Teodorescu, Nedelcu, Popescu, C. Singurof; başi: Codrescu (Demange), Gr. Alexiu, M. Munteanu, G. Folescu, Oreste Dumitrescu, Aurel Eliade, G. Niculescu-Basu, C. Kariziade, Matei Dumitrescu, Orezeanu, Madgearu.

Scanned with OKEN Scanner

Drăghici, Camil Petrescu, Petre Andreescu, Dimitrie Simion, Ștefan Oprea — studenți. Firma societății — „Compania de Operă".

Leon Popescu pune la dispoziție sala Teatrului „Lyric". Pentru a strînge fonduri, se publică foaia volantă *Floarea Operei* (*Floarea Albastră*).

Soprana Florica Florescu

Cîntăreții care alcătuiau această trupă au fost: El. Drăgulinescu, En. Rodrigo, Demetrescu-Sylva, A. Costescu-Duca, G. Folescu, G. Pădureanu, R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, M. Munteanu, J. Aratt, Maria Rădulescu, Ș. Ștefănescu-Spirea, tenorul Perico, Tănăsescu, A. Petruțiu, Caliopi-Șeinescu. Dirijori E. Massini, U. Pessione, Cutavas-Vermont (cor). D. Christide era directorul și a

ţinut cu tot dinadinsul să dirijeze (*Faust*) ceea ce a constituit un adevărat dezastru.[1]

Această trupă a prezentat 43 de spectacole, între 5 noiembrie — 21 decembrie 1914: *Tosca*, *Rigoletto*, *Aida*, *Faust* şi *Lakmé*. Din 28 decembrie, conducerea trupei o preia E. Massini şi, în sala Teatrului „Eforie" se organizează un ciclu de reprezentaţii pînă la 18 iunie. În plus, se cîntă *Carmen*, *Cavalleria rusticana* şi *Paiaţe*. Greutăţile materiale şi absenţa sprijinului oficial au dus în cele din urmă, în pofida apelurilor de tot felul, la dezagregarea trupei. S-a năruit şi promisiunea „studenţilor" de a clădi un sediu corespunzător Operei Române. Valoarea artistică a spectacolelor a fost oscilantă, soliştii, unul cîte unul etalau frumoase resurse vocale. „Opera studenţească", sub această denumire s-a impus în memoria timpului, a fost o întreprindere meritorie, un răspuns afirmativ problemei constituirii Operei Române moderne, ca instituţie de Stat. Şi de data aceasta idea Operei Române a fost lăsată în seama unei formule particulare şi, de regulă, asemenea rezolvări nu au avut şanse de supravieţuire.

După dizolvare, E. Massini şi U. Pessione au alcătuit fiecare cîte o trupă ce şi-a desfăşurat un itinerar propriu, presărat cu spectacole lirice în oraşele provinciei.

C. Stănescu-Cerna fondează în aprilie 1915 „Compania de operă şi operă comică"[2] care a avut o stagiune de primăvară la „Blanduzia" şi una de toamnă la Teatrul „Lyric". Cîntăreţii trupei lui Stănescu-Cerna, el însuşi solist, au fost: Margareta Rădulescu, Alexandra Feraru, Marilena Bodescu, M. Lenghel, C. Damian, P. Ghimpeţeanu, G. Niculescu-Basu, I. Tănăsescu şi A. Costescu-Duca. Dirijau R. Frank şi H. Scholtes. Inaugurată la 21 mai 1915 cu *De-aş fi rege*, stagiunea a continuat cu *Dragonii din Villas* de Maillard cu Marilena Bodescu, *Armurierul* de Lortzing *Mam'zelle Nitouche* de Hervé, *Stradella* de Flotow, *Clarita în concentrare* de V. Roger, *Fata tamburului Major* de Offenbach.

Toamna, compania „Artiştii asociaţi", în care Leon Popescu avea un cuvînt greu, şi-a profilat repertoriul mai mult spre opere, dată fiind cooptarea în trupă a lui E. Rodrigo, L. Dores, R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, G. Folescu, D. Basiliu. Dirija G. Giovanelli, S-a jucat: *Aida*, *Rigoletto*, *Cavalleria rusticana* şi *Paiaţe*, *Bal Mascat*, *Faust*, *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*. Se anunţase şi *Lohengrin*. Dirija G. Enescu, dar din cauza nepriceperii direcţiei şi debandadei care domina colectivul, *Lohengrin* nu s-a mai putut repeta.[3]

Soliştii nu veneau sau întîrziau la repetiţii, făcîndu-l pe dirijor să aştepte ore întregi. Enescu se lăsa interviat în chestiunea operei lui Stănescu-Cerna, criticînd repertoriul axat pe anumite titluri, mereu aceleaşi, recomandînd

---

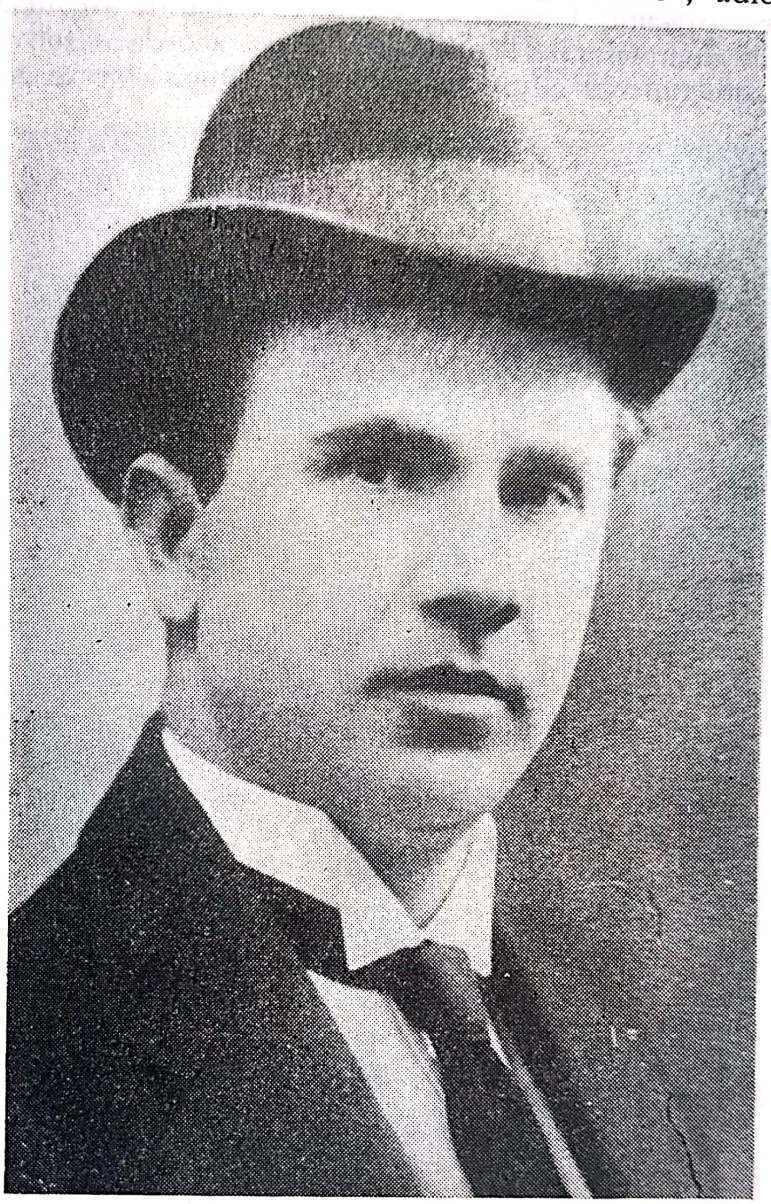
[1] *Opera*. În: *Scena*, I, 6, 11 decembrie 1914, p. 3.

[2] *Cortina*, I, 12, 10 aprilie 1915.

[3] *Ce se petrece la Teatrul Lyric*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 52, 25 octombrie 1915, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

creații complexe, de o ținută artistică mai înaltă.[1] Această platformă estetică și tactică a lui Enescu este admonestată într-o intervenție,[2] susținîndu-se că soliștilor, și, implicit, publicului le trebuie „pîine" și nu „cozonac", adică,



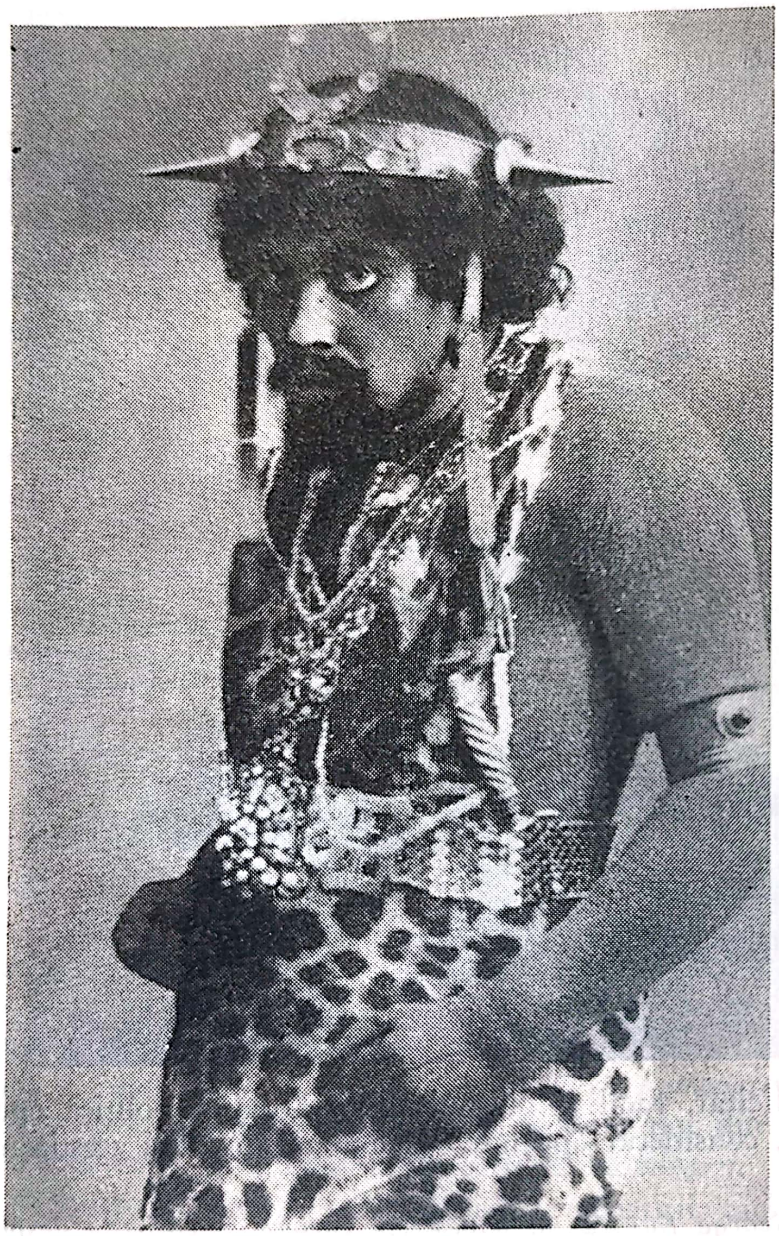
Basul Gheorghe Folescu

un repertoriu agreabil, solicitat, facil și obișnuit. E apărată și politica operistică a lui Leon Popescu, considerat „părinte" al cîntăreților, deși aceștia nu

[1] Horia, G. *Maestrul George Enescu ne povestește cariera și vorbește despre debandada de la Operă.* În: *Rampa Nouă Ilustrată.* I. 55, 29 octombrie 1915, p. 1. De menționat că G. Enescu, în această toamnă, mai abordează chestiunea operei în alte două rînduri: Thespis, *Interviul zilei. În jurul Operei Române. La d. George Enescu acasă.* În: *Rampa Nouă Ilustrată,* I, 5, 6 septembrie 1915, p. 2.; *Maestrul Enescu despre opera de la Lyric.* În: *Rampa Nouă Ilustrată,* I, 54, 28 octombrie 1915, p. 3. după: *A propos de l'opera chez nous,* articol important din *L'Indépendence Roumaine,* XXXVIII, 12229, 26 octombrie 1915, p. 1.

[2] * * * *În chestia Operei de la teatrul Leon Popescu. O întîmpinare a personalului artistic.* În: *Rampa Nouă Ilustrată.* I, 56, 30 octombrie 1915, p. 2.

primeau lefurile stipulate prin contract. Concluzia replicii anti-Enescu era categorică: „Şi dacă domnia sa nu e mulţumit cu ceea ce se cîntă la «Lyric», zicînd că sînt bucăţi slabe şi, că ar trebui ales repertoriul printre bucăţile cele grele precum: Lohengrin, Falstaff, Parsifal, — nu are decît să stăruiască, pe căile domniei sale la îndemînă, şi să acorde o subvenţie Operei sau Statul să ia sub controlul său această Operă". După cum se vede, redacţia *Rampei Nouă*



Baritonul Jean Athanasiu în rolul Amonasro din *Aida*

Ilustrată nu a fost consecventă deoarece — după ce îl intervievase pe Enescu în mai multe rînduri, îi susţinuse poziţia exigentă şi responsabilă în faţa destinului vieţii noastre artistice şi a ţinutei ei, luîndu-i apărarea deoarece nu putuse efectua repetiţiile cu *Lohengrin* din cauza lipsei climatului necesar în cadrul companiei — acum trece în tabăra opusă, justificînd „debandada", în numele dreptului la replică, acuzîndu-l, indirect, că gusturile sale nu ţin cont

de condițiile reale. G. Enescu nu va renunța la ideile care-l animă; șase ani mai tîrziu va inaugura noul curs al Operei Române, devenită instituție de Stat prin premiera de răsunet care a fost *Lohengrin*.

Curios, spectacolul *Aida* care a urmat la Teatrul „Leon Popescu" a înșemnat un frumos succes. R. Vrăbiescu, soprana spaniolă E. Rodrigo, J, Athanasiu, G. Folescu, Dores au fost îndelung ovaționați de public și foarte elogiați

TEATRUL LEON POPESCU
(LIRIC)
COMPANIA DE OPERA
ARTIȘTI ASOCIAȚI
Duminică 29 Noembrie
LA ORELE 8 1/2 SEARA
REPREZENTAȚIUNE EXTRAORDINARA
cu doamna
ELENA DRAGULINESCU
LUCIA
Operă în 3 acte de DONIZETTI
DISTRIBUȚIA
Lord Enric Asthon . . . . . D-nu Jean Athanasiu
Miss Lucia . . . . . D-na Elena Dragulinescu
Sir Edgard de Ravenswood . . D-nu Spira
Lord Artur Buclaw . . . . . D-nu Gregoriade
Raimond Educatorul Luciei . D-nu Sterian
Alisa . . . . . D-na Paoli
Normanno . . . . . D-nu Damian
Cavaleri și Dame, Pagi, Soldați, Servitori
Maestru Concertator
GR. ALEXIU
Loji I (6 locuri) 80 Lei, Loji I (4 locuri) 40 Lei, Loji II (6 locuri) 35 Lei
Loji II (4 locuri) 25 Lei, Loji III 12 Lei, Loji de Balcon 25 Lei, Parter I
20 Lei, Parter II 7 Lei, Parter III 4 Lei, Balcon I 7 și 6 Lei, Balcon II 3
și 2 Lei, Lateral 2 Lei, Balcon III 1 Leu.
Mâine: „TROVATORE" — „BARBIERUL DIN SEVILA"

Afiș al Companiei Leon Popescu

de presă pentru interpretarea lor.[1] După scurt timp, C. Stănescu-Cerna dovedește nepricepere și lipsă de autoritate, ceea ce generează o degringoladă fatală trupei. Directorul nu achită salariile artiștilor. Reluarea operei *Stradella* a însemnat începutul declinului. Massini își anunță retragerea, la mijlocul lunii noiembrie, din cauza neînțelegerilor cu Leon Popescu. Îl urmează Vrăbiescu și alții. Dezastrul era inevitabil. Iar *Rampa Nouă Ilustrată* arată: „Opera, pe care nu o vom numi Opera Română, căci nu era Opera Română pe care o visam cu toții, Opera, zic, e in agonie."[2] Cauzele? Preluarea conducerii din

[1] *Opera Aida*. În: *Rampa*, I, 17, 19 septembrie 1915, p. 1.
[2] Fortunio. *„Opera" în agonie*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 79, 25 octombrie 1915, p. 1.

toamnă de către Leon Popescu, bun, probabil, în afaceri, dar nu și în conducerea treburilor artistice. De fapt, C. Stănescu-Cerna simțise după stagiunea de primăvară că-l depășesc complexele probleme artistice și chiar administrative ale unei companii de Operă și-i cedase locul lui Leon Popescu, care a încurcat și mai mult treburile, după ce pornise bine, promițător. Și de data aceasta, lipsa de experiență în problemele operei au cumpănit greu. Spectacolul de premieră cu *Aida*, în care a excelat R. Vrăbiescu și *Rigoletto* cu J. Athanasiu au fost remarcabile, restul sub orice critică. Și vedetele erau dezastruoase. Salariul dirijorului era de 750 de lei în timp ce încasările erau de 129 lei seara, iar matineele 87 și 54 de lei! E clar că în asemenea condiții „agonia" a avansat rapid ducînd la descompunerea Companiei.

C. Stănescu-Cerna va mai reveni în cîteva rînduri în anii următori, conducînd trupe modeste de operetă în diferite orașe: Brăila, Galați și București, vara în grădini. În 1919, toamna s-a aflat în turneu în Basarabia.

Se impune o observație globală asupra caracterului multor trupe în care, proveniența interpreților făcea ca rolurile să se cînte în mai multe limbi, firma putînd fi însă aceea a Operei Române. Ed. Caudella, încă din 1903, observa că o asemenea trupă era mai curînd *internațională* decît națională, îndemnînd să se facă eforturi pentru a se ajunge la o formulă unitară, evident, pe baze românești.[1]

TRUPE ITALIENE DE OPERĂ LA BUCUREȘTI

Românii au știut să prețuiască muzica italiană, creația și interpretarea muzicienilor care au servit opera cu pasiune și dăruire. Turneele unor cîntăreți și instrumentiști italieni constituiți în trupe lirice reprezentau evenimente pe care bucureștenii le onorau ca atare. Chiar dacă se ridicase în decursul anilor o anumită opoziție față de fenomenul liric italian, venită din partea unor muzicieni români care-și vedeau periclitată situația prin ivirea lor, totuși, pe ansamblu, prezența lor a prilejuit momente de desfătare artistică, transformate în îndemnuri la autodepășire. Datorăm mult artei lirice italiene, muzicienilor care chiar dacă n-au fost întotdeauna în cea mai desăvîrșită formă, au cultivat gustul pentru frumos, pentru sensibilitate și valoare. Admiratorii și detractorii Operei italiene se aflau într-un veșnic schimb de focuri, dar trebuie precizat că detractorii nu subapreciau valoarea acestor trupe, cînd o aveau. Opoziția lor era generată de gîndul că italienii se substituie artiștilor români, că aceștia sînt pe drumuri în propria lor țară, că locul lor e luat de artiști care de cele mai multe ori nu le erau cu nimic superiori. Snobismul aristocrației și-a spus și el cuvîntul în promovarea artei lirice a italienilor, dar să nu uităm că școala noastră de canto s-a făcut pe trunchiul belcanto-ului italian, chiar dacă a valorificat și principiile școlii germane, wagneriene, mai ales, că numai după ce s-a asimilat tehnica vocală italiană cu întregul ei arse-

[1] Caudella, Ed. *Adevăruri dureroase*. În: *Gazeta artelor*, I, nr. 28—29, seria II, 3—4, 1—8—15, București, septembrie 1903, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

nal, atestată prin nume de mari cîntăreți români, s-a putut desprinde, cristaliza și afirma arta interpretativă românească. A fost o vreme cînd școala vocală de la noi era asimilată celei italiene, confundîndu-se, cîntăreții români figurau în trupe italiene, la noi sau pretutindeni în lume, unde arta lor era solicitată. Așadar, arta lirică românească se confundă în anumite condiții și momente cu arta lirică italiană, ceea ce explică receptivitatea publicului nostru la operă italiană, care nu diminuează nici cînd i se servește operă germană, franceză, rusă, cehă... Într-un cuvînt, opera italiană a făcut parte, într-o epocă, din cultura noastră, deoarece devenise instituțional componenta constantă a personajului cultural bucureștean, și nu numai, se întîlnește și în alte orașe. Împotrivirea manifestată față de opera italiană, spectacole care erau totuși aplaudate, a însemnat efigia luptei pentru afirmarea operei naționale, dorința recunoașterii artei vocale, a școlii noastre interpretative. Opțiunea pentru Opera Română, decretată definitiv la sfîrșitul etapei de care ne ocupăm, dar și pe parcurs, cu intensitate variabilă, a însemnat renunțarea la Opera Italiană care nu mai avea ce oferi în plus, mai mult și mai bine față de măiestria artiștilor noștri lirici. Interogîndu-ne cum au evoluat trupele de operă italiană, prin ce repertoriu și care au fost reprezentații ei, se cuvine remarcat, de la început, că mari cîntăreți ai epocii au vizitat țara noastră aducînd creații noi, de cea mai autentică ținută. De precizat că deși rivalitatea dintre Opera Italiană, constituită riguros și Opera Română, aflată în plin proces de afirmare, totuși între ele a existat întotdeauna o strînsă dependență, concretizată în raporturi de colaborare. Cîntăreții și dirijorii italieni ca să nu vorbim de creație, făceau parte din trupa română sau, invers, cîntăreți români dețineau roluri prime sau de comprimari în trupele itinerante italiene. Acest aspect al problemei va fi înfățișat în diagrama desfăcută a trupelor, dar a rezultat, credem, clar și atunci cînd a fost prezentată Opera Română și chiar diferitele ei ipostaze particulare.

Cînd Opera Română proiectase, în 1889—1900, două stagiuni bogate, probabil cele mai bogate din existența sa pînă la instituționalizarea sub auspiciile Statului, Bucureștiul nu a avut Operă italiană, reeditîndu-se situația din sezonul 1885—1886, cînd trupa lui Ștephănescu eliminase concurența străină. După cum probează unele surse, în martie 1899, la București ar fi fost și o trupă italiană în care a strălucit tenorul Guasco. În noiembrie 1899, Elena Teodorini condusese o trupă italiană de operă care rulează în reprezentații foarte elogiate de presă: *Gioconda* de Ponchielli, *Carmen*, *Rigoletto*, *Boema*, *Sapho*, *Andréa Chénier*, *Norma*, *Bal Mascat*, prilejuind debutul dirijoral al lui Oscar Spirescu (22/XI 1899). În cele mai multe opere, titulară era Elena Teodorini, iar în *Boema* și *Rigoletto*[1] rolul lui Mimi și, respectiv, Gildei a fost cîntat de sora ei, Aura Teodorini. Au colaborat Beral, Livia Sella, Dochia Arineanu, Gasotti, tenorul Ischierdo, foarte bun, baritonul Guardi, basul Nicoletti... Dirija Pietro Vallini.

Boema de Puccini, pentru prima oară interpretată în fața publicului român, a cunoscut un mare succes deoarece a beneficiat și de o valoroasă ținută artistică. După succesele strălucite pe care această operă le-a cunoscut în toate

[1] *Opera Teodorini. La vie de Bohème.* În: *România Muzicală*, X, 120, 1 decembrie 1899, p. 155.

teatrele din Europa și America, G. Puccini a primit și verdictul publicului bucureștean, care i-a fost în totul favorabil. Adevărul e că de mult nu s-a văzut aici un succes egal, pentru o operă lirică încă necunoscută.[1]

Aura Teodorini în *Boema* și Elena Teodorini în *Carmen*, *Somnambula* și *Lucreția Borgia* au cucerit admirația publicului. „Aici depun condeiul fiindcă îmi este imposibil să descriu expansiunea de sentiment, de entuziasm a întregii săli. Era un delir. A trebuit să se stingă luminile pentru a se potoli această emoție artistică, ce a continuat pe covorul alb de zăpadă din stradă", — scria Mihai (Mișu) Văcărescu în *L'indépendance Roumaine* din 5/17 decembrie 1899.[2]

În general, spectacolele *Operei Teodorini* au fost de calitate, efortul cîntăreței de a oferi creații necunoscute ca și partituri în care vocea sa excela, a fost apreciat de public . . .

Spectacole cu Teodorini, Darclée, Nuovina, fie că se desfășurau în cadrul Operei Române sau al Operei Italiene, erau mari evenimente, oferind publicului, care le urmărea cu interes și mîndrie, momente de mari satisfacții, evoluția lor, în turneele din străinătate, era pe larg relatată în presa vremii, recurgîndu-se adeseori la lungi extrase din cronicile străine. Aceste soliste mari au meritul că au inclus în repertoriul cîntat și titluri noi, opere moderne. Datorită lui Darclée s-a cîntat prima oară la noi *Cavalleria rusticana*, *Tosca*, (în 1902); Nuovina — *Navareza* de Massenet, Teodorini — *Boema* și *Sapho* . . . „A fost dat renumitelor noastre cantatrice să ne mai scoată din amorțeala vechiului și veșnicului repertoar al fostelor trupe italiene; făcîndu-ne să cunoaștem și noi cîteva din lucrările muzicale mai moderne, care se cîntă acum pe diferite scene ale lumii" — scria M. Cohen-Lînariu în *Universul* (11 decembrie 1899, p. 2.)

Opera Italiană reapare în octombrie 1901, după ce stagiunile anterioare ale Operei Române de sub direcția lui Ed. Wachmann se soldaseră cu o importantă pierdere materială, urmată de neplata salariilor și protestele artiștilor lirici. Spiru Haret, Ministrul de resort, recurge la concesiunea operei. S-a oferit milanezul Alessandro Onofri, conte, cu care s-a încheiat un contract pentru trei ani, obligîndu-se să aducă numai cîntăreți de calitate, dar și să angajeze cîntăreții români pe care îi va considera utili. Această convenție a a dat o grea lovitură artiștilor români care erau nevoiți să ia calea străinătății sau să se profileze spre genul operetei care se bucura de o crescîndă solicitudine. A. Onofri a încercat să realizeze un ansamblu de înaltă clasă care, sub bagheta dirijorului Pietro Vallini, să cîștige încrederea melomanilor bucureșteni ceea ce nu era un lucru chiar atît de lesnicios, deoarece mulți aveau nostalgia trupei românești. Soliști: Tina de Spada, Adela Giuliani, Tino Farelli, Arturo Franceschini, Angela Zuccala, Giuseppe Maggi (bariton), Antonio Sabellico. Trupa avea și cîntăreți români: Virginia Miciora, Lucreția Brezeanu, Camelia Mihăilescu, I. Băjenaru, Nicu Corfescu, Petre Ghimpețeanu, Al. Catopol. Stagiunea, deschisă la 31 octombrie 1901, a fost urmată de *Rigoletto*, *Bal Mascat*, *Cavalleria rusticana* și *Paiațe*, *Favorita*, *Boema*, *Gioconda*, *Trubadurul*, *Lucia di Lammermoor*, *Carmen*, *Mignon*, *Manon*, (Massenet), *Ernani*, *Lohengrin*,

[1] Cosma, Viorel. *Elena Teodorini*, București, 1962, Edit. muzicală, p. 105.

[2] Cordoneanu, C. M. *Doamna Teodorini*. În: *România Muzicală*, X, 19, 16 noiembrie 1899, p. 147.

Bărbierul din Sevilla, *Ruy Blas* de Filippo Marchetti. Fără îndoială, față de multe stagiuni ale trupelor de operă italiene, aceasta ar putea fi cotată drept bogată și variată, avînd și o lucrare a lui R. Wagner, cîntată de italieni. Se vede cum cultivarea muzicii acestui mare compozitor la Filarmonică făcuse prozeliți pe care Al. Onofri vroia să-i cîștige. Către sfîrșitul stagiunii se invită Aura Teodorini în *Trubadurul*, în timp ce, în *Gioconda* a fost solicitat

Hariclea Darclée

Antinari, iar în *Lucia di Lammermoor*, *Manon și Carmen*, renumita Bel Sorel. Cum componența trupei era eterogenă, și sub aspect național, se ajunsese ca fiecare solist să cînte în limba în care știa rolul, ceea ce se soldase cu o adevărată babilonie lingvistică. Lui Al. Onofri i se mai reproșează, culmea, îngustimea repertoriului... „dacă impresarul Operei va continua să ne dea operele vechiului repertoriu, cunoscut bucureștenilor din copilăria lor, fără ca ele să fie improspătate prin superioritatea interpretării sau agrementate prin acțiunea vreunei celebrități mai de seamă se va putea aștepta, în curînd să nu aibă alți amatori decît jețurile goale."

„Pentru atîta nu era de loc nevoie, credem, de a se distruge opera românească“ ...[1]

În *România Muzicală*[2] se desemnează de minune nemulţumirea faţă de această trupă, nu pentru că n-ar fi fost acceptabilă. „Elementul românesc predominînd în această operă ... ne-a convins că Opera Română n-ar fi fost deloc un vis nerealist, după cum le-a plăcut tuturor duşmanilor ei să susţină, dacă conducătorii ei s-ar fi mărginit numai la opere cu pretenţiuni modeste de demi-caracter, sau la opere comice, aşa după cum maestrul Stephănescu începuse încă de prin 1885, aceasta convenind chiar şi mai bine firii vioaie a românului, care e destul de îngăduitor cînd e vorba să se desfeţe fără multă bătaie de cap, dar care, atunci cînd e vorba să i se dea lucruri pretenţioase, apoi devine din cale afară de exigent şi nu se mulţumeşte decît numai dîndu-i-se culmea perfecţiunii“. Ideea ca „lucrări modeste care ar conveni mai bine românului ...“ e o idee demult consumată, deoarece în decursul anilor s-a dovedit inconsistenţa ei cînd s-au abordat creaţii de greutate ... În orice caz, se pare că spre sfîrşitul stagiunii, această trupă a oferit spectacole mai bune. *Lohengrin* a fost bine cîntată de interpreţii italieni.[3]

Al. Onofri angajează şi un corp de balet relativ numeros pentru acea vreme, 12 balerine române şi 4 balerine soliste aduse din Italia.[4] Încasările mergeau slab, atît de slab, încît după un dezastruos ciclu de spectacole la Craiova (martie 1902), Al. Onofri cere rezilierea contractului.

Hariclea Darclée cîntă în trupa Operei Italiene în stagiunea din ianuarie 1902: *Traviata*, *Manon* (Massenet), *Hughenoţii*, *Aida* şi *Tosca*, spectacole frecventate de publicul bucureştean, mai ales după succesul ei internaţional. Aşadar, după exact doi ani de la premiera mondială, opera *Tosca* (14 ianuarie 1900) a fost cîntată la Bucureşti. Era meritul cîntăreţei Darclée care ţinuse ca şi în România să se reprezinte această capodoperă a genului liric. Pentru a înţelege aprecierea de care s-a bucurat, recurgem la un singur citat din *România Muzicală* (3, 1 februarie 1902) ... „a fost un adevărat triumf pentru cîntăreaţa noastră“ ... Era, desigur, un triumf şi pentru compoziţia lui G. Puccini. Un alt muzician italian care a înregistrat un mare succes la Bucureşti a fost Pietro Mascagni care apare în calitate de dirijor, conducînd orchestra Societăţii filarmonice. În seara zilei de 28 martie 1902, dirijează opera *Cavaleria rusticană*, în distribuţie fiind: I. Băjenaru (Turidu), D. Popovici-Bayreuth (Alfio), Frate (Santuzzi), V. Miciora (Mona Lucia), Pozi (Lola). „Seara întreagă a fost un lung triumf pentru sărbătoritul maestru.“[5]

Stagiunea lirică 1902—1903 a fost bogată şi chiar disputată între „Societatea lirică română“ cu G. Stephănescu în frunte şi trupe italiene de operă.

---

[1] *Opera italiană*. În: *România Muzicală*, XII, 19, 15 noiembrie 1901, p. 139.

[2] Domisoldo, *Opera italiană*. În: *România Muzicală*, XII, 21, 15 decembrie 1901, p. 155—156.

[3] Domisoldo. *Opera italiană*. În: *România Muzicală*, XIII, 1, 1 ianuarie 1902, p. 3.

[4] Dintr-o cerere adresată Ministerului Instrucţiunii, semnată de Al. Onofri, rezultă că *Şcoala de balet* nu mai funcţiona şi că fusese urmată de 30 elevi.

[5] *Maestrul Mascagni în Bucureşti*. În: *România Muzicală*, XIII, 6—7, 15 martie 1902, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan Sihleanu întreprinde chiar o călătorie în primăvara anului 1902, în Italia, pentru a recruta artiștii viitoarei trupe italiene. Nu realizează mare lucru. Totuși, la sfîrșitul anului, Bucureștiul avea două trupe de operă italiană. Una condusă de Giovanini Gonzales, care-și încheie un prim ciclu de spectacole la 4 decembrie, în cursul cărora s-au remarcat cîntărețele Maria Pogliaghi și E. Maghiulo, tenorul Al. Perico, baritonul Gaetano Serra.[1] La 2 decembrie, la Teatrul Național s-a deschis stagiunea trupei italiene de Operă cu *Lohengrin* de Wagner, interpretarea căruia a fost un „fiasco complet", sala fiind plină, în timp ce, „Societatea lirică română" înregistrează un mare succes cu *Lucia di Lammermoor*. La al doilea spectacol al operei italiene cu opera *Carmen*, sala a fost destul de goală. Și totuși, trupa avea soliști valoroși: Ines Citti-Lippi, Edda Cavalieri, Camilia Mihăilescu, Margherita Iulia, Virginia Miciora, Vicenzo Coppola, lăudat pentru tehnica sa vocală, Al. Bărcănescu, M. Enăchescu, Ignazio Bozzoli, Barnaba Arrois, Giovanni Apostol, C. Petrescu, Augusto Dado, Gr. Alexiu, I. Cigalia. Dirijori erau Pietro Vallini, Pepi Neuwirth, dirijorul corului, C. Bianchi, iar regizor, N. Iliescu. Corul numără 40 de persoane, iar orchestra 48. În corpul de balet al operei, condus de Mario Villa, erau 18 dansatoare, avînd-o ca solistă pe Rachela Borghini. S-a cîntat, în afara celor două opere menționate, *Norma*, *Aida*, *Ebreea*, *Trubadurul*, *Hughenoții* și *Faust*.

Celebra soprană legeră Luiza Tetrazzini cîntă în această trupă în *Lucia di Lammermoor*, *Traviata*, *Bărbierul din Sevilla*, *Dinorah*, încîntîndu-i pe melomanii bucureșteni. Îi urmează celebrități, primadona de Macchi și tenorul Alberti, în *Aida*. Reapare în trupa Operei Italiene Hariclea Darclée în *Manon* (Massenet), *Boema*, *Traviata*, *Tosca*, *Paiațe* și *Elixirul dragostei*. Juarez Movilă, ascultînd-o, îi face un excelent portret celei pe care o consideră „regina cîntărețelor": „Vocea mare, plină, de o sonoritate uimitoare, cu un timbru dulce, duios și captivant, de o extensiune mare în registrul de sus, cu note ovale în cel de jos, cu o vibrare insinuantă, de un dramatism ce te-nduioșează pînă la lacrimi și în același timp de o flexibilitate ca sopranele legere cele mai abile. Trilul său e un lung și nesfîrșit șirag de mărgăritare. Coloritul nuanțelor e de o finețe cum rar se poate auzi.

Jocul său de scenă, întruparea desăvîrșită în rolul ce interpretează, puterea dramatică ce te fascinează, te duce în alte lumi, uiți că ești în teatru, suferi cu ea, te doare aevea, ca și cum ai fi însuți în acțiune."[2]

Șirul reprezentațiilor extraordinare continuă cu *Puritanii*, *Rigoletto*, *Lucia de Lammermoor* cîntate cu concursul tenorului Alex. Bonci și al sopranei Giulieta Wermesz. Cu toate celebrițăile aduse, încasările nu s-au ridicat la plafonul scontat, ceea ce a cauzat un considerabil deficit. Spectacolele, ca ansamblu întreg artistic, au fost neunitare, făcute cu mari cheltuieli, prilej să se arate că trupa română nu a ajuns la asemenea sume (40 000 lei).[3]

O nouă repriză a stagiunii fixată de impresarul Giuzeppe Gonzales are loc la Teatrul „Lyric". Cîntau Elvira Maghiulo, Maria Pizzatti, Atila Perico.

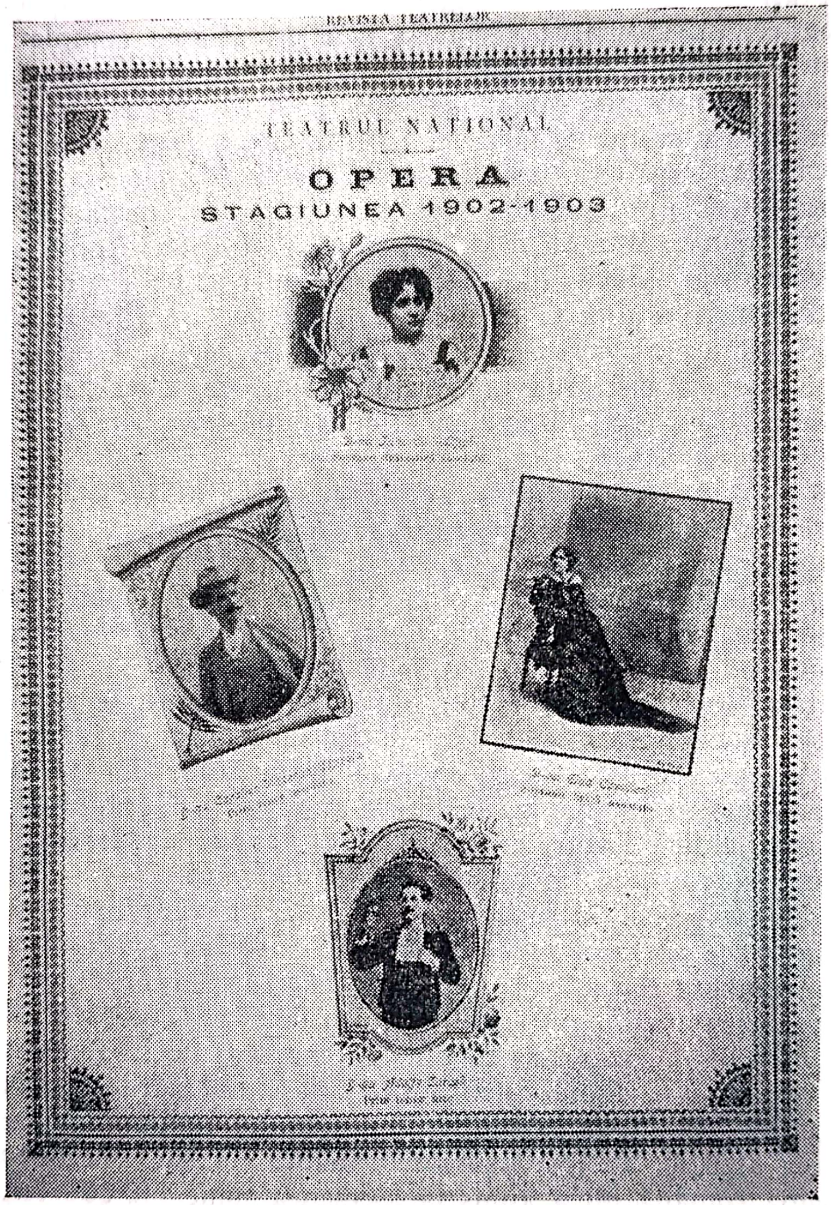
---

[1] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, XIII, 21, 15 decembrie 1902, p. 168.
[2] Movilă, J. *Diva Darclée*. În: *Gazeta Artelor*, I, 12, 19 februarie 1902, p. 1.
[3] Refa. *Teatrul Național. Opera Italiană*. În: *România Muzicală*, XIV, 1, 1 ianuarie 1903, p. 1—2. și *Trupa de operă italiană — Gonzales*. În: *Gazeta Artelor*, I, 14, 2 februarie 1903, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Mario Antoneli, Gaetano Serra, N. Corfescu. Corul și orchestra numărau cîte 30 de muzicieni, dirijați de G. Gonzales. Repertoriul era foarte mare, dintre titluri mai puțin jucate: *Ruy Blas*, *Othello*, *Trillo del Diavolo* de Falchi[1].

Între 13 octombrie — 16 ianuarie 1904, stagiunea Operei Italiene a fost susținută prin *Boema*, *Ernani*, *Cavalleria rusticana* și *Paiațe*, *Faust*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Aida*, *Bărbierul din Sevilla*, *Trubadurul*. Au cîntat: Adele Batti,



Artiști ai Operei Italiene, stagiunea 1902—1903

Alice Zeppili, Giuseppina Picoletti, Mario Verger, Carla Caffetto, „tenor de lux", Alberto Nencioni, Lucreția Brezeanu, Pepi Moor, Marieta Ionașcu, Giovanni Beltramo, Adolfo Sercoli, Giuseppe Maggi, N. Corfescu, P. Ghimpețeanu,

[2] *România Muzicală*, XIV, 2, 15 ianuarie 1903, p. 15—16.

Gr. Alexiu, I. Klein, I. Vassiski, Nicolae Soreanu. Dirija ansamblul, alcătuit din 40 de instrumentiști și tot atîția coriști, Berardo Bavagnoli, maeștrii de cor fiind Beniamino Lombardi și I. Paschill, a cărui operă *Mărioara* a fost cîntată într-un concert, în ianuarie 1904, la care și-au dat concursul și artiști italieni. În fruntea corpului de balet se afla Lorenza Artiglia, prima balerină și Ana Lombardi. Trupa se afla sub impresariatul lui Paul Arion ca apoi să treacă, din februarie, în cel al lui J. Feder.

Stagiunea a fost întreruptă timp de aproape două săptămîni din cauza grevei orchestranților, membri ai societății filarmonice, care, nefiind plătiți, refuzau să cînte, adoptînd deviza cîntăreților italieni din stagiunile precedente: nu se plătește, nu se cîntă.[1] În răstimpul tratativelor a avut loc un concert la care cîntăreața Zeppilia a interpretat două romanțe românești.[2] Publicul nu frecventa satisfăcător reprezentațiile lirice. Cum acest fenomen se repetă stagiuni consecutive, s-ar putea deduce că Bucureștiul nu avea un public de operă. Această teză nu poate fi admisă, ținînd cont de faptul că, seară de seară, aceiași auditori erau invitați la mai multe spectacole muzicale. Pe lîngă Opera Italiană exista trupa de operetă, concerte simfonice și camerale. Dar nici acest argument nu poartă o justificare deplină. Mai demnă de încredere e observația pe care am semnalat-o deja, a criticilor privind stereotipia repertoriului. Melomanii erau suprasaturați de aceleași titluri și vroiau noutăți, ori acestea nu veneau ... „publicul e sătul pînă la saţiu de a vedea și auzi totdeauna aceleași opere pe care le-a văzut și auzit încă de la primele începuturi ale operei în țara noastră, și se rezervă pentru operele mai noi sau mai puțin cunoscute. Astfel, miercuri 5 noiembrie, *Boema* de Puccini a avut darul nu numai de a atrage pe mulți la teatru, dar și de a o plăcea, atît prin noutatea muzicei cît și prin interpretarea artiștilor."[3]

Spectacolele din a doua parte a sezonului, adică cele din februarie, aduceau noutăți: *Fedora*, *Mignon*, *Lohengrin*, *Manon Lescaut* de Puccini, *Mefistofele*. Dar nici astfel nu se realizează mare lucru. *Mefistofele* lăudat de J. Movilă în *Gazeta Artelor* din 15—30 ianuarie 1903, e criticat în *România Muzicală*, deoarece „ca muzică, lucrarea este așa de slabă, ba în unele părți naivă, cu efecte căutate matematicește, lipsită de orice scînteie de geniu."[4]

Cîntăreții italieni erau foarte sever și obiectiv judecați de criticii noștri muzicali. Cînd se întîmpla ca unul să nu corespundă, penelul devenea necruțător. Un asemenea exemplu îl reprezintă Adelle Betti ... „pacoste pe capul impresei" ... care ... „nu s-a jenat să ne strice urechea (în *Cavalleria rusticana* n.n.) și să ne enerveze tot timpul. Vocea sa stridentă, nesigură și cu ondulațiile excesiv de tari, îți irită nervii, de-ți vine să fugi în lume..."[5]

Spectacolul *Lohengrin* a depășit ansamblul. „Am arătat, cu altă ocaziune, incompatibilitatea artiștilor italieni, deprinși din leagăn cu muzica și școala

---

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală*. În: *Revista Idealistă*, I, IV, 10, 1/14 decembrie 1903, p. 160. Massoff, *I. Teatrul românesc*, IV, *Op. cit.*, p. 87.

[2] Refa. *Opera*. În: *România Ilustrată*, XIV, 20, 1 decembrie 1903, p. 151.

[3] Refa. *Opera*. În: *România muzicală*, XIV, 19, 15 noiembrie 1903, p. 145.

[4] Mi bemol Sol. *Opera Italiană — Mefistofele*. În: *România Muzicală*, XV, 2, 15 ianuarie 1904, p. 11.

[5] Movilă, J. *Opera Italiană*. În: *Gazeta Artelor*, I, 33, Seria II, 8, 8—15 noiembrie 1903, p. 4.

italiană, pentru muzica germană şi cu atît mai mult încă pentru operele wagneriene. Ce mai putem spune atunci cînd aceşti artişti sînt obligaţi să studieze în pripă . . .“[1]. Pentru *Lohengrin* melomanii fuseseră pregătiţi printr-un ciclu de articole în *Gazeta Artelor* (începutul anului 1903), şi o conferinţă la Ateneu a lui Catulle Mendés.[2] Celebra Tebbra, în *Aida*, a fost foarte criticată (*Gazeta Artelor*, 1—15 ianuarie 1904).

Hughenoţii, care s-a cîntat cu renumita cîntăreaţă franceză Lucienne Breval a fost un fiasco . . . „trimbiţată *Urbi et orbi* prin toate mijloacele şi cu toate alămurile . . . a fost un adevărat masacru — scria I. Roşca, sub preudonimul Doremi — nu al *Hughenoţilor*, căci tabloul acesta nu ni s-a înfăţişat, ci al operei grandioase a marelui compozitor.“[3] Şi Movilă a dat glas nemulţumirii publicului, criticînd cu asprime pe Breval. „Spre culmea deziluziei, întreaga partiţiune a drei a fost masacrată, constituind o adevărată prăvălire a drei Breval“. Criticul îşi exprimă indignarea că în timp ce, faţă de artiştii noştri se manifestă exigenţă sporită, faţă de străini sîntem toleranţi, . . . „faţă de artiştii noştri lirici se fac toate soiurile de pretenţii, iar pentru străini . . . trăiască libertatea.“[4]

Un eveniment a avut loc la 14 februarie 1904, E. Teodorini, după un sfert de secol de cînd s-a dedicat carierei lirice, a susţinut un concert-spectacol extraordinar marcînd retragerea sa, datorită inimii slăbite. S-a cîntat *Carmen* (act. I), *Navareza* (două acte), *Gioconda* (actul IV). La sfîrşit, a apărut în costum naţional şi a cîntat „fermecătoarele noastre romanţe româneşti . . . *Nu-ntîrzia prin pădure* de Ventura şi *De la mine pîn'la tine* de O. Spirescu.[5] A dirijat orchestra Iosif Neuwirth. Din păcate, spectatorii, în ciuda apelurilor din avancronică, nu au fost prea numeroşi dar cei prezenţi au avut bucuria să se convingă de talentul dramatic al celei care a fost Elena Teodorini. Criticii au sesizat importanţa evenimentului, subliniind rolul Elenei Teodorini în afirmarea şcolii vocale româneşti şi semnificaţia exemplului ei. „Cînd se va scrie vreodată istoria cîntului şi a cîntăreţilor din România (admirabilă lucrare ce-şi aşteaptă corifeul — O.L.C.), doamna Elena Teodorini va ocupa într-însa o pagină însemnată. E cea dintîi românçă ce a făcut prin lume o strălucită carieră de cîntăreaţă . . .

Dacă e şi religia patriotismului, atunci trebuie să cerem neapărat acelor care intră acum în carieră, pe cînd alţii stau să iasă, că de acum înainte, să se cînte numai româneşte pe scena românească.

S-o cerem de la dra Margareta Dimitriu, tînăra şi sfioasa debutantă de

---

[1] *Opera italiană. Lohengrin.* În: *România Muzicală*, XV, 3—4, 1—15 februarie 1904, p. 20.

[2] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. . . . Catulle Mendés despre Wagner.* În: *Revista idealistă.* Bucureşti, I, IV, 12, 1 (14) februarie 1904, p. 518. Despre conferinţă, criticul român se exprimă deprimat. . . „N-am culeş nici un învăţămînt din acea lectură. Numai un Hans Richter, cred, ar putea să ne deschidă orizonturi noi, în domeniul operei gigantice a genialului muzician-poet“.

[3] Doremi. *Hughenoţii cu Dra Breval.* În: *România Muzicală.* XV, 3—4, 1—15 februarie 1904, p. 20.

[4] Movilă, J. *Prăvălirea dnei Breval în „Hughenoţii“.* În: *Gazeta Artelor*, seria II (13), nr. 38, 1—15 februarie 1904, p. 3.

[5] Refa. *Reprezentaţiunea de retragere a dnei Teodorini.* În: *România Muzicală*, XV, 5, 1 martie 1904, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

aseară, de la dl Olenin, care n-are de ce cînta italieneşte şi să felicităm în această privinţă pe dnul Băjenaru şi Teodorescu, care de mult s-au considerat stîlpii neclintiţi ai Operei Române, cîntînd tot repertoriul în limba naţională"[1]

G. Bavagnoli a condus la pupitru ansamblul Operei Italiene din stagiunea 1904—1905, de fapt 1904, 6 octombrie — 28 decembrie. Virgil Arion şi Niculescu-Popa, impresari, au asigurat un repertoriu vast, dar în cea mai mare parte arhicunoscut: *Ebreea*, *Gioconda*, *Aida*, *Tosca*, *Boema*, *Trubadurul*, *Wilhelm Tell*, *Lakmée*, *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*, *Cavalleria rusticana şi Paiaţe*, *Manon Lescaut* (Puccini), *Mignon*, *Faust*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Rigoletto*, *Traviata*, baletele *Coppelia* şi *La fille mal gardée*, de F. Herold. Fuseseră anunţate şi alte balete: *Silvia*, *Roşu şi negru*, *Păţania unui Pierrot*... Ansamblul se remarcă prin personalul numeros care-l compune: 45 de instrumentişti, 40 de coriști şi 24 de balerini, în frunte cu Dezirée Labstein şi Ida Ronzio. Şi în această stagiune au cîntat celebrităţi ca Siegfrid Arnoldson (despre care se scria că e în declin), Yvonne Dubel, Yvonne de Treville, Franceschina Prevosti, basul Emil Steger, tenorii G. I. Dimitrescu, Alberti. În rest, Lina de Benedetto, Enrieta Canovas, Maria Bostra, Teresina Brusso, Margareta Dimitriu (Ritta d'Oria), Maria Herescu, Emma Marselli, Lucreţia Brezeanu, Mario Gilionne, Adolfo Sarcoli, Arcasio Gheraldini, Renzo Minolfi, C. Petrescu, Gr. Alexiu, Giovanni Beltramo. Ugarto Pamerotti şi L. Neuwirth, erau dirijorii orchestrei, C. Bianchi şi I. Paschill conduceau corul. Mare succes a obţinut Elena Teodorescu în *Gioconda*, *Wilhelm Tell* şi *Lakmée*, fiica basului D. Teodorescu. Soliştii români, deşi nu erau din prima clasă a cîntăreţilor noştri, se prezentau adeseori mai bine decît colegii lor italieni, ceea ce-l face pe cronicarul *României Muzicale* (XV, 18, 1 noiembrie 1904) să conchidă: „... ar fi o dovadă că am putea prea bine să avem opera română, cu artişti români." Şi M. Cohen-Lînariu în *Revista Muzicală şi Teatrală* (4, 1 ianuarie 1905) după ce compară cîntăreţii italieni cu lăutarii noştri, cărora nu le trebuie şcoală pentru a cînta, lasă să se înţeleagă că ar fi preferabil reînfiinţarea operei române. Sînt blamate numeroasele salturi, omisiuni din unele partituri, îndeosebi din opera lui Rossini *Wilhelm Tell:* „Asemene tăieturi sunt un adevărat sacrilegiu pentru operă şi compozitor, şi o bătaie de joc pentru public, căruia i se iau destule parale..."[3]

La începutul anului 1905, Enrico Massini, bariton, tatăl cunoscutului dirijor Egizzio, a condus o trupă populară de operă italiană care a avut spectacole la Teatrul „Lyric"[4]. În repriza a doua a stagiunii lirice din primele luni ale anului 1905 s-a reprezentat *Lohengrin* care deziluzionează. „Stagiunea Operei Italiene s-a stins lamentabil cu *Lohengrin*, masacrat în patru limbi: în franţuzeşte dna Yvonne Dubel; în nemţeşte un bariton afon şi sexagenar; în româneşte dl Băjenaru şi corul şi, în fine, în italieneşte ceilalţi protagonişti."[5] Era nevoie desigur de o conducere artistică autoritară care să asigure calitatea

[1] Cohen-Lînariu, M. *Reprezentaţiunea dnei Elena Teodorini*. În: *Universul*, XXII, 45, 16 februarie 1904, p. 2.

[2] *Opera*. În: *România Muzicală*, XV, 18, 15 octombrie 1904, p. 129.

[3] Refa. *Opera*. În: *România Muzicală*, XV, 18, 15 octombrie 1904, p. 133.

[4] *Revista Muzicală şi Teatrală*, I, 5, februarie 1905, p. 74.

[5] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Sfîrşitul liricei italiene*. În: *Revista idealistă*, III, tom I, 1 ianuarie 1905, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

și omogenitatea spectacolelor care variau, sub aspect valoric, de la o reprezentație la alta, ceea ce înseamnă că nu se respecta clauza contractului de a se aduce companii de „primo cortello". Se creează o nemulțumire generală față de ținuta artistică a spectacolelor. M. Mărgăritescu face, la capătul anului 1905, un bilanț deloc favorabil al impresariatelor cu trupele italiene. „De vreo cîțiva ani, trupele lirice italiene, care ne vizitează — trupe angajate prin corespondență — nu sînt la înălțimea menirii lor, iar repertoriul vechi și veșnic același, o interpretare de obicei mediocră, grabnic pregătită, o orchestră eterogenă, iacă ce ne servesc, de vreo zece ani, diferiții impresari cari se succedează în capul acestor trupe de mîna treia."[1] El propune o mai judicioasă programare a stagiunilor, între octombrie-decembrie artiști români, iar în ianuarie-martie, artiști străini. De această sugestie nu s-a ținut niciodată cont. I. Peretz a organizat stagiunea 1905, octombrie-decembrie, deschisă cu *Mefistofele*. Soliști: M. Calvi, Adelina Tromlen, Maria Teodoru, V. Miciora, Roza Calligari-Marti, tenorul Colli, Carlo Marioni, Umberto Magnez, baritonul Giuseppe la Pumma, basul Lucentio, G. Niculescu-Basu, Gr. Alexiu. O mare cîntăreață a cîntat în această trupă — Regina Paccini Alvarez. Dirijorii trupei — Gaetano Bavagnolli și O. Spirescu. S-au cîntat numai opere cunoscute, inclusiv, *Romeo și Julieta* de Gounod. Un mai mare accent s-a pus pe spectacolele de balet: *Copellia*, *Cancanul înaintea justiției* cu Edea Santori, în viziunea maestrului de balet Felice Benicoza. În noiembrie 1905, mare succes au înregistrat spectacolele cu dansatoarea pariziană Cleo de Mérode.

Elena Teodorini face o încercare să obțină concesia Operei Italiene, pentru a contribui la edificarea unor elemente lirice autohtone. Al. Davilla respinge oferta, deoarece avea vederile lui privitoare la reorganizarea Operei, concretizate într-un *Proiect pentru crearea Operei Române subvenționate*, după ce desființase orchestra Teatrului Național care avea o tradiție respectabilă.

Următoarea stagiune de operă italiană (30 octombrie—15 decembrie 1906) o organizează V. Butculescu și Franasovici, în care s-a cîntat: *Tosca*, *Faust*, *Rigoletto*, *Boema*, *Cavalleria rusticana și Paiațe*, *Aida*, *Gioconda*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*, *Puritanii*, *Lakmé* și *Fedora*. Evenimentul l-a asigurat H. Darclée care a cîntat în *Tosca* cu Elvino Ventura și A. Grigoretti, și în opera lui Alexis Catargi *Enoch Arden* (4 decembrie 1906). Dintre soliștii trupei să reținem: Maria Camporelli, A. Marchessi-Corniglio, V. Miciora, Maria Galvany, A. Sarcolli, Giullio Rossi, Bianchi Pleva, P. Ghimpețeanu, Gr. Alexiu, I. Vassiski, Barberis Coglio. Cîntăreții români: M. Nasta și Maria Herescu debutează cu brio în *Tosca*. Remarcabile au fost spectacolele cu soprana Felia Litvinne de la Opera din Petersburg. Dirijorul acestei trupe a fost Arnoldo Schiavoni.

O mică stagiune de operă are loc în zilele agitate ale lunii martie 1907, care a ținut numai o săptămînă, cîntîndu-se: *Cavalleria rusticana și Paiațe*, *Tosca* și *Zaza* de către Emma Carelli, Margherita Manfredi, Lina Arducci, Elena Teodorescu-Leonard, Resurecția Movilă, Jeni Colorian, Pietro Schia-

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Opera Italiană*. În: *Revista Idealistă*, III, 1, IV, 12, decembrie 1905, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

vazzi, Giuseppe de Luca, Gr. Alexiu, Grigore Petrovicescu, D. Damian.[1] A dirijat Golisciano.[2] De asemenea, a dirijat spectacole, ca *Rigoletto*, și Oreste Sbaraglia.

La Grădina „Capșa", la sfîrșitul lunii mai 1907, o operă liliputană prezintă, se pare, chiar bine, opera *Carmen*, dar remarcile critice la acest soi de performanțe sînt defavorabile.[3]

Încasările trupelor italiene lăsau de dorit, relativa indiferență a publicului rămînînd constantă, se reiterează problema susținerii Operei Române. C. Bengescu-Dabija cere într-o ședință a Comitetului Teatral (martie 1907) să nu se mai închirieze sala Teatrului Național trupelor străine, deoarece aceasta se face în detrimentul artei autohtone. Sprijinit de membrii comitetului, A. Davilla elaborează o propunere pentru crearea *Operei Române subvenționate*, pe care o înaintează Ministerului.[4] Se cerea un teatru adecvat, deoarece sînt necesare numeroase repetiții (minimum 15) pentru o premieră. Se preconiza salarizarea pe întregul an a personalului Operei, dirijorii putînd fi numiți numai cu aprobarea Ministerului. Scopul era crearea Operei Române, și concesionarul se va ocupa de educația muzicală a cîntăreților și asigurarea unui repertoriu adecvat. Se va reprezenta în fiecare stagiune cîte o lucrare compusă de un autor român, care va fi aleasă de către Minister. Concesionarul va fi obligat să prezinte spectacole populare. Al. Davilla nu crede că subvenționarea trupelor străine e de „folos Național." Pentru obținerea subvenției, mulți impresari își intitulează trupa „românească" sau „națională" ... „persist a crede că ei nu vor fi niciodată decît obstacole la adevărata organizațiune a unei Opere Române, pentru că, chiar însuflețiți de cele mai bune intențiuni, ei aduc numai paleative, în loc de o soluție reală și leală."[5] Al. Davilla nu se mulțumește cu aceasta, înaintează și un *Caiet de sarcini* pentru concesionarea Operei Române. În cele din urmă, beneficiază de aceste clauze C. Grigoriu care devine director Operei Române, formație ce se identifica cu trupa sa de operetă, chiar dacă aspiră și la un repertoriu propriu-zis de operă. Subvenția mică alocată nu i-a permis lui C. Grigoriu să respecte întocmai prevederile din *Caietul de sarcini*.

Cu toate că nu frecventa corespunzător spectacolele lirice, totuși, „slăbiciunea publicului era Opera Italiană", cum avea să arate M. Mărgăritescu.[6] Impresarii V. Butculescu și Franasovici (să fie în spate J. Feder?), adoptă o nouă formulă, anume, își alcătuiesc o trupă de bază, dar noutatea constă în aceea că se rulau numai cîteva opere, în cicluri, cu rolurile principale atribuite unor mari cîntăreți. Dirijorul trupei, Francesco Spetrino, care fusese dirijor și la Opera din Viena, cunoscut publicului românesc mai de mult, inclusiv în calitate de compozitor, opera *Celeste* și baletul *Ielele* se prezentaseră pe scena Teatrului Național, a pornit cu un ansamblu italo-român, avîndu-i în compo-

---

[1] Massoff, I. *Teatrul românesc*, IV, *Op. cit.*, p. 183.

[2] *Diverse*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, III, 30, martie 1907, p. 447.

[3] Göring, H. *Cronica muzicală. Reprezentațiile liliputanilor*. În: *Voința Națională*. XXIV, 6607, București, 3 iunie 1907, p. 2.

[4] Franga, Gh. *Opera Română*., vol. III, op. cit. pag. 809—812.

[5] Franga, Gh. Idem, p. 813; Arhivele Statului, București, *Teatrul Național*, dos. 12/1907—1908, filele 5—10.

[6] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală; Stagiunea lirică italiană*. În: *Revista Idealistă*, V, T, IV, 11, noiembrie 1907, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

nență pe Bianca Morello, Poli Randaccio, A. Torretto, V. Miciora, Margareta Dumitriu (Rita D'Oria), Tina di Angelo, tenorii J. Torres, Angelo Argioletti, Giuseppe Armanini, apoi Ernesto Colli, Isidor Baretin, Gr. Alexiu, P. Ghimpețeanu, V. Belotti, I. Bareti, C. Damian, Ștefănescu-Spirea. Pe acest fundal, evidențiind nume de prestigiu, unele cu stagiu pe scena Teatrului „La Scala", apare Tita Ruffo, în perioada 2—16 octombrie 1907, în *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Ernani* și *Bărbierul din Sevilla*.[1] Se anunțase și proiectase și spectacolul cu opera *Amico* de Mascagni, cu compozitorul la pupitru, dar nu s-a realizat.[2]

„De foarte mult timp stagiunea de operă n-a început sub mai bune auspicii ca estimp... Succesul acestor reprezentații...: dovedește adevărul că o trupă de operă bine alcătuită se poate menține prin propriile-i mijloace".[3]

T. Ruffo, în plină glorie, a etalat o voce cultivată, dublată de o rară muzicalitate, chiar dacă recurgea la portando în atacarea notelor înalte. S-a produs însă un incident foarte comentat. La spectacolul cu *Rigoletto*, T. Rufo a fost și fluierat, se spunea, că cei care au procedat astfel, ar fi fost cîntăreți români ce-și exprimau astfel protestul pentru indiferența față de soarta lor, față de opera română. În *Adevărul* (6536, 5 noiembrie 1907) în *Fluierăturile*, Emil D. Fagure nota: „Nu cred că aseară printre acei care au fluierat să fi fost și cîntăreți de-ai noștri, căci cîntăreț pe cîntăreț nu trebuie să fluiere: e ceva nevrednic și de domeniul urît al invidierii." Publicul l-a răsplătit altfel, cu nesfîrșite ovații. Astfel, după Adelina Patti, Paulina Luca, Bonci, Battistini, L. Tetrazzini un alt mare artist italian a făcut dovada măiestriei școlii italiene la București!

Cu Torres de Luna și Bianca Morello s-au dat *Hughenoții* și *Puritanii*. Între 26 noiembrie și 3 decembrie, cu Yvonne Dubel, alt succes repetat, s-a cîntat *Faust*, *Othello*, *Aida*, *Boema*. În *Aida* și *Othello* a cîntat tenorul de la Opera regală din Budapesta G. Lunari. Către sfîrșitul sezonului, publicul începe să fie mai rece, încasările merg slab, criticii dau semne de nemulțumire, sugerînd mai multe creații ale autorilor italieni moderni.[4] Pornind de la opera *Rigoletto* în care a cîntat T. Ruffo, H. Göring face, evident, îngroșînd nota critică, pledoarie în sprijinul Operei Române. „Provinciile italiene s-au obișnuit să ne trimeată din recolta ei muzicală partea plină de neghină și pe care amatorii muzicali o plătesc cu prețuri exorbitante. Nu ar fi mai bine să strîngem treptat un fond care să servească în viitor pentru întreținerea unei opere române, unde elementele bune ieșite din Conservatoare să ne cînte operele unui Eduard Caudella, Ciprian Porumbescu, Teodor Flondor, H. Kirchen, I. Paschill...? Înțeleg să ascultăm învechitele partituri ale lui Bellini, Donizetti, Rossini și Verdi cîntate de elemente cari să străbată cu ușurință țesăturile prea încurcate ale acelor partiții, dar nu înțeleg să primim de bune

---

[1] *Opera Italiană*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, III, 35, octombrie 1907, p. 519—534 (fotografiile cîntăreților).

[2] *Diverse*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, III, 34, septembrie 1907, p. 505—506.

[3] *Opera Italiană*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, III, 36, noiembrie 1907, p. 536—537.

[4] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Stagiunea lirică italiană*. În: *Revista Idealistă*, V, I—IV, 11, noiembrie 1907, p .140.

Scanned with OKEN Scanner

grimasele și strigătele disperate ale unor cîntăreți și cîntărețe cari sînt întrecuți în multe de comprimarii români."[1]

Luna aprilie 1908 a prilejuit impresarilor să prezinte trupa lirică italiană a lui F. Castelano, care susținuse stagiunea de iarnă la Petersburg și Odesa, în șase opere: *Madame Butterfly*, *Iris* de Mascagni, *Fedora*, *Werther*, *Tosca* și *Norma*. Soliștii: Binuchini-Capelli, Clotilda Rubini, Amelia de Roma, A. Saia, Goreta Castelano, Colombini, Gandenzi, Modesti, Capuo Parois. Orchestra era condusă de Wehils (Barcelona), Companini și Terragnulo.[2]

Cum repertoriul a fost destul de bine ales și mai ales interpretat, orchestra era cea a Ministerului Instrucțiunii Publice, impreună cu instrumentiști ai operei din Odesa, publicul a aplaudat cu căldură pe artiștii care le-au prilejuit vizionarea unui ... „ciclu strălucit de reprezentații, ce ar fi de dorit să se repete cît mai des, spre a nu ne mai găsi așa de izolați și a rămînea așa de străini de mișcarea artistică din străinătate."[3] Evident, se exagerau puțin lucrurile, deoarece contactul cu arta Europei era permanent. Probabil era vorba de cunoașterea celor mai noi creații artistice ale vremii, operele moderne pe care spectatorii bucureșteni nu aveau posibilitate să le audieze acasă decît sporadic.

Hariclea Darclée reînnoadă seria spectacolelor de operă italiană, între 1—29 aprilie 1910, după ce, vreme de douăsprezece luni lipsise, fapt neobișnuit în ultimii ani. Își întemeiează repertoriul pe multe lucrări mai puțin cunoscute și apelează la cîntăreți reputați. S-a jucat *Andreea Chenier* de Giordano cu Francesco Fazzini, Eduardo Fato-Canti, Francesco Solari, Margherita Manfredi, Ferdinando Fabro; *Don Pasquale* cu H. Darclée, Vittorio Trevisan, Francesco Federici, Luigi Marini; *Boema*, cu Darclée, Ed. Fato-Canti, Ar. Santolini, Luigi Marini, Giovanni Martino, V. Trevisan, Margerita Dimitriu (Rita d'Oria); în premieră *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea cu Fr. Fazzini, A. Santolini, Giuseppe Zoffoli, F. Fabro, Alice Zacconi, M. Manfredi; oratoriul *Învierea lui Hristos* de Partinele Perosi (concert), *Tosca* cu Darclée, E. Fato-Canti, Eduardo Garbin, iarăși o premieră *Amicul Fritz* de Mascagni cu F. Scolari, Luigi Marini, Mario Corti, Renzo Minolfi, A. Santolini; *Manon Lescaut* de Puccini, *Cavalleria rusticana* cu H. Darclée; *Traviata* (actul IV) cu Darclée, L. Marini și R. Minolfi. Reprezentațiile au fost frecventate de un public numeros, dornic să se cultive, să aplaude arta cîntăreței române și a unei trupe omogene. Dirijor era Luigi Solari, secondat de F. Lessi și Enrico Romeo (dirijorul corului).

Teatrul „Lyric" a fost gazda stagiunii de operă italiană dirijată de Francesco Spetrino, secondat de Tebaldo Bronzini. Protagoniștii: Yvonne de Tréville, Šantaliva, Elena Bianchini-Copelli, Cecile Thevenet, Edith de Lys, Jeny Dufan, tenorul Luigi Bolis, Manrini, baritonul Mateo Battistini, basul Lucentio. Ansamblul nu era unitar, iar corul fusese format din elemente româ-

---

[1] Göring, H. *Cronica Muzicală. Opera italiană*. În: *Teatru—Muzică*, I, 3, 10 decembrie 1907, p. 3—4.

[2] *Reprezentațiile extraordinare de Operă Italiană*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*., IV, 41, aprilie 1908, p. 1—2.

[3] *Reprezentațiile de operă italiană*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, IV, 42, mai 1908, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

neşti.[1] Decorurile adeseori inadecvate, iar costumele purtau patina timpului... Edith de Lys a apărut nepotrivită în *Aida*. Şi compartimentul soliştilor sufera prin inegalitatea vocilor. A strălucit însă M. Battistini, baritonul de renume mondial, care a cîntat pe multe scene ale lumii în compania cîntăreţilor români, fiind un excelent partener. Interpretarea pe care a realizat-o în *Rigoletto* a eclipsat... „de la prima bucată, publicul a fost în delir"... „Mulţi baritoni — scria «Celestin» în *Galeria*, revista teatrală-artistică (15 noiembrie 1910, pag. 5) au cîntat pe scenele noastre rolul titular al acestei opere şi din trecut evocăm cu destulă plăcere numele unui *Tesari* sau a unui *Gioachini*. Battistini a ţinut însă recordul în virtutea unei arte pe care o pune în servitul cîntecului, lăsînd în umbră şi pe destul de cunoscutul Tita Ruffo"...

Un mare răsunet au înregistrat reprezentaţiile trupei de operă F. Castellano care a jucat în februarie 1911 prezentînd creaţii celebre cu Dora Domar, Jenny Dufan, Enrichetta Rodrigo, Marie de Lisle, Maria Galvany, tenorul Santarelli, baritonul Modesti şi basul Vechioni. A dirijat Giovanelli, maestru de concert fiind E. Massini. Şi în stagiunea de vară 1911 „opera italiană populară" a susţinut spectacole, remarcîndu-se Amelia de Roma, Oreste Meli, soprana Pieroni, cîntăreţii Vechioni, Maneerri.[2] Trupa nu excela prin nimic. Priza la public l-a determinat pe directorul F. Castellano să vină şi în aprilie 1912, ceea ce nu-l bucură pe Tristan — criticul *Flacării* ce se ascunde sub acest pseudonim (probabil, M. Mărgăritescu). „Elementele extrem de mediocre ce o compun sînt nume «populare» la noi. Tenorii Santarelli şi Perico, baritonii Oliva şi Marri, primadonele Roma (Amalia n.n) şi Remondini, contralta Esposito şi basul Maneerri, singurele elemente de care dispune această companie de operă, se perindează seral în repertoriul ei «vast» şi «ales».

Mediocritatea lor e în afară de orice discuţie şi, fără de priceperea şefului de orchestră Giovanelli, care e singurul element cu adevărat muzical, nu ştiu zău dacă s-ar obţine şi puţinul ce ni se oferă acum."[3]

Şi Olimpia Mărculescu (Gitana d'Olmar) a debutat în această trupă care recurgea curent la cîntăreţi români. Dintre operele prezente: *Tosca*, *Aida*, *Trubadurul*, *Cio-Cio-San*, *Fedora* şi o premieră *M-lle de Belle-Isle* de Spiro Samara, cu care de fapt a şi început stagiunea la 20 aprilie. De asemenea, în vara anului 1913 revine trupa italiană a lui F. Castellano, jucînd, printre altele, şi opera *Iolanda* de contele Monteforte, dirijor fiind E. Massini. H. Göring, făcînd retrospectiva muzicală a anului 1912, observă că muzica de operă nu s-a impus, deoarece trupa Castellano „a fost o exibiţiune tristă de solişti, costume şi decoruri."[4] Trupa F. Castellano nu a putut să fie, după cum se vede, prea onorabilă. Astfel se încheie şirul lung al stagiunilor de operă

---

[1] Celestini. *Stagiunea muzicală*. În: *Galeria*, Bucureşti, I, 3 noiembrie 1910, p. 6.

[2] Barbu Lăutarul. *Muzica de vară. Amalia de Roma şi Oreste Meli*. În: *Minerva literară ilustrată*, II, 91, 7 august 1911, p. 1.

[3] Tristan. *Opera italiană sub direcţia dlui Castellano*. În: *Flacăra*, I, 31, 19 mai 1912, p. 247—248.

[4] Göring, H. *Mişcarea muzicală a anului 1912*. În: *Revista Idealistă*, XI, 1 ianuarie 1913, p. 55.

italiană la noi, evenimentele sîngeroase ale războiului ca și maturizarea trupelor indigene au pus capăt anilor de dominație sau concurență lirică italiană. Este adevărat că în vara anului 1920 circula un zvon prin București că o trupă italiană va veni în turneu, dar nu s-a adeverit.[1]

Un bilanț aici nu-și are locul, deoarece apare evidentă însemnătatea acestor trupe pentru progresul artei noastre muzicale, chiar și atunci cînd ansamblul șchiopăta. Trupele de operă italiene, maeștrii lor au prilejuit muzicienilor români și, nu numai, să se inițieze în tainele muzicii dramatice, s-o cucerească și s-o stăpînească cu virtuozitate. A fost o școală folositoare, o confruntare obligatorie care, chiar atunci cînd a stingherit arta interpretativă națională, a îndemnat la exigență și autodepășire. Pentru încheiere, iată tabelul sinoptic al trupelor italiene din această perioadă pe stagiuni.

Anul	*Trupa*	
1898		
1899	Opera italiană	Elena Teodorini
1900—1901		
1901—1902		Alexandro Onofri
1902		Hariclea Darclée
1902—1903	Opera italiană	G. Gonzales
	Opera italiană	St. Sihleanu
1903—1904		
1904—1905		V. Arion și Miclescu
1905		I. Peretz
1906		V. Butculescu și Franasovici
1907 martie		
1907—1908	Opera italo—română	
1908 aprilie	Opera italiană	Franco Castellano
1909		
1910	Opera italiană	H. Darclée
1911	Opera italiană	F. Castellano
1912—1913 vara	Opera italiană	F. Castellano
1913 vara	Opera italiană	F. Castellano

TURNEELE ALTOR TRUPE DE OPERĂ DE PESTE HOTARE

Bucureștiul a cunoscut arta interpretativă și creația unor trupe lirice și din alte țări. Aceasta înseamnă că nu a fost prețuită în mod unilateral, numai opera italiană. E adevărat însă că venirea acestor trupe nu s-a soldat cu stagiuni permanente, desfășurate în lanț, cu o anume periodicitate. Astfel, la București s-au perindat trupele cehă, franceză, elenă și germană. În paralel, foarte numeroase au fost trupele de operetă austriece și franceze... Le vom aminti, pentru că într-o istorie cît de cît completă, ele nu pot absenta, deoarece au existat. Așadar, care au fost, cînd, ce au jucat, pe cît posibil, și cum s-au prezentat aceste trupe ce completează stagiunile italiene, imprimînd o paletă viu colorată artei lirico-dramatice.

[1] *Opera italiană la București?* În: *Curierul Artelor*, I, 48—49, 20—30 iulie 1920, p. 8.

Trupa lirică a Teatrului Național din Praga, condusă de Franz Lacina, aflată în trecere, poposește la București în martie 1903, unde susține șase spectacole cu opere slave, necunoscute la noi: *Mireasa vîndută*, *Dalibor* și *Sărutul* de Smetana, *Dama de pică* de Ceaikovski, *Revoltații* de K. U. Kowarowič și *Povestirile lui Hoffmann*. Cîntăreții: Maria Skala, Fany Hornic, Albina Eisenhut, Vera Pironka, Franz Vleck, Iosif Dombrovski, Wilem Kares, Aloris Pironka, Josef Mally. Ansamblul era alcătuit din 80 de persoane și se afla sub conducerea muzicală a lui Josef Pur Krabek.[1] Nefiind o trupă ambulantă, ci una cu state de activitate continuă, a impresionat prin înaltul ei grad de omogenitate, finețe în interpretare și profesionalism.

Mireasa vîndută . . . „a fost interpretată cu un ansamblu desăvîrșit, cum noi bucureștenii n-am fost obișnuiți să vedem pe scenele teatrelor noastre[2] Opera *Revoltații* nu s-a jucat, iar *Dama de pică* nu a fost tot așa de bine cîntată.[3] Mai mult, opera . . . „nu este una din lucrările de căpetenie ale fecundului maestru rus" — scria Ilie Roșca, în același articol, care este greu de crezut că ar fi cunoscut întreaga creație a celebrului muzician rus pentru a emite o comparație solidă. În schimb, H. Göring, în *Gazeta Artelor*, laudă opera lui Ceaikovski și conchide că . . . „trupa reprezintă . . . un ansamblu cum numai la un popor, cu o veche tradiție muzicală ca Bohemi, se poate vedea."

Opera franceză, atît ca creație, cît și ca artă interpretativă, a fost cunoscută prin intermediul trupelor italiene și românești, care abordau opus-urile lui Meyerbeer, Bizet, Gounod, Massenet, iar cîntăreți francezi au figurat în componența unor ansambluri lirice. Capitala a fost vizitată însă și de trupe franceze de operă. În ianuarie-februarie 1906, datorită impresarului Miclescu. Ansamblul liric francez a dat mai multe reprezentații cu *Lakmée*, *Faust*, *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Boema*, *Mireille*, *Manon*, *Mignon*, *Pescuitorii de perle*, *Bărbierul din Sevilla*, *Dinorah*. Protagoniștii rolurilor: Yvonne de Tréville, Helene Raufleur, Alfred Galand, Réné Fournets, Michel Dufar.[4] Yvonne de Tréville constituia numele de atracție al trupei care, să recunoaștem, a readus pe scena noastră opere franceze ce nu mai fuseseră cîntate de ani de zile (*Hamlet*, *Mireille*). Din păcate, creațiile dramatice mai noi ale școlii franceze lipseau.

După un an, între 31 ianuarie—21 februarie 1907 ne vizitează o altă trupă franceză de „operă comică", avînd un repertoriu restrîns: *Manon*, *Lakmée*, *Faust* și *Boema*. Al. Davilla se antrenase în contractarea acestei trupe ce avea cîntăreți pe Mary Garden, Elena Teodorescu, tenoru Zocchi, Brejean, Silver. Dirija (?) Cherubini. Succesul a fost modest, publicul aflînd că mai mulți membrii ai ansamblului s-au îmbolnăvit, trebuind să fie înlocuiți cu elemente locale, nu s-a înghesuit să cumpere bilete.

O trupă greacă de operă a cîntat la București la cumpăna dintre lunile noiembrie-decembrie 1913. În orașele noastre dunărene mai fuseseră trupe

---

[1] *Știri scurte*. În: *România Muzicală*, XIV, 5, 1 martie 1903, p. 40.

[2] Refa. *Opera Boemă*. În: *România Muzicală*, XIV, 7—8, 1—15 aprilie, 1903, p. 95.

[3] Göring, H. *Turneul operei Boeme*. În: *Gazeta Artelor*, I, 21, 23 martie 1903, p. 33.

[4] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. IV, *Op. cit.*, p. 155.

elene, dar acum au venit și la București, unde în anii precedenți se putea întîlni cîte un muzician grec, bunăoară tenorul Ianis (Giovanni) Apostol care a făcut parte din trupa lui Giuseppe Gonzales, în 1903. Dar vin și trupe, nu numai de teatru ci și lirice. În toamna anului 1901, opera greacă prezintă mai multe spectacole în care s-a remarcat tenorul Jean Cokkinis. Cea mai apreciată interpretare a fost a operei lui P. Careris *Marcos Botzaris*. Trupa de operă națională elenă, căci așa se intitula și dăinuia de cincisprezece ani, se afla în impresariatul lui Pascalidi, care beneficia de subvenția guvernamentală. Dirijorul trupei cu orchestră și cor, ce au trebuit completate la București, era D. Lavranga. Repertoriul prezentat pe scena Teatrului „Leon Popescu": *Ernani*, *Faust*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Lucia di Lammermoor*, *Boema*, și opera națională *Marcos Botzaris* (erou al luptelor din 1821) de P. Careris. Soliști: Hagulica, N. Moraitis, J. Anghelopulos, iar soliste, G. Manolatos, E. Economidi, Vlachopoulos. Pentru a mări audiența la public, a fost angajat și baritonul italian de Luca, motiv să permită o comparație nefavorabilă, prin decalajul vocal dintre cîntărețul italian, posesorul unei voci frumoase și restul trupei.[1] Nici decorurile nu impresionează. Cu toate acestea, grecii aveau o trupă națională de operă care se produce peste hotare. „Am putea lua pilda de la greci și să ne înjghebăm și noi o trupă de operă pe care s-o numim: Operă națională românească" — se putea citi într-un articol din *Rampa*, ce prezenta, în general, pozitiv turneul.[2]

Șirul, de mult întrerupt al turneelor unor ansambluri germane de operă, se reia în primăvara anului 1910, cînd directorul Max Halpern își asumă responsabilitatea unui ciclu de spectacole la București, în sala Teatrului „Lyric". Reclama care se face în prealabil vorbește de o numeroasă trupă ce reunea cele mai bune voci din Berlin, Dresda și Viena, cu o orchestră mare și un cor alcătuit din 50 de persoane. Soliștii mai importanți: Elisabet Wagner, L. Storck, Mary Rapolt, H. Nachod și O. Berger (tenori), H. Soomer (bariton), G. Waschow (bas), precum și A. Schwartz, G. Fabian, R. Hedler. Dirijorii Trupei Germane de Operă erau: Edm. v. Strauss, C. Cruziger și I. Appl!egante. Reprezentațiile urmărite cu mult interes, deoarece ofereau creații wagneriene, și nu numai, au constat din: *Olandezul zburător*, o adevărată premieră pentru capitala României, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, precum și o seară în care s-au prezentat acte din operele *Trubadurul*, *Aida* și *Faust*. Mai fuseseră anunțate și *Tosca*, *Profetul* și *Walkiria*, dar aceste creații se pare că nu au mai putut fi cîntate, ultima fiind programată pentru seara zilei de 10 mai 1910. În general, spectacolele erau de ținută, mai ales în primele zile ale turneului, după care s-au ivit complicații, deoarece unii cîntăreți s-au îmbo'năvit, determinînd direcția să schimbe distribuția anunțată, ceea ce a provocat decepții în rîndul iubitorilor muzicii wagneriene, ba mai mult, să se schimbe în ultimul moment lucrarea, sau să se suspende[3].

---

[1] Marino, G. *Opera Națională elenă*. În: *Rampa*, II, 583, 7 decembrie 1913, p. 2.

[2] Cd. V. N. *Reprezentațiile trupei de operă națională elenă*. În: *Rampa*, II, 574, 27 noiembrie 1913, p. 2.

[3] Göring, H. *Reflexiuni muzicale. Opera germană*. În: *Voința Națională*, XXVII, 7455, București, 20 mai 1910, p. 2.

În timpul ocupației, la București, s-au organizat spectacole lirice cu ansambluri germane. Între 7—15 mai 1917, a susținut reprezentații pe scena Teatrului Național Opera din Darmstadt, avîndu-l director muzical pe Paul Ottenheimer. S-au jucat: *Lohengrin* cu Ana Jakobs (Ortruda) Josef Mann (Lohelohannes), Bischoff (Telramund), Gertrud Georgersbach (Elsa); *Fidelio* de Beethoven, cu Leo Schetzendorf, Alfred Stephani; *La Finta Giardiniera* de Mozart și *Bărbierul din Sevilla*. Din trupă mai trebuie amintiți: Olga Kallense, Berta Schelper, Arnold Gabor, Heinric Kuldarn, Otto Thonsen, Walter Elschner. Orchestra Operei din Darmstadt a susținut și trei concerte simfonice, festival Bellini, Wagner și muzică religioasă, toate dirijate de P. Ottenheimer.

Dar cea mai bună trupă lirică germană ce intră în vederile autorităților de ocupație, preocupate să aducă formații artistice de calitate, urmărindu-se scopuri propagandistice, a fost Opera Curții din Dessau care a oferit, e drept, un ciclu de spectacole excepționale, între 6—30 mai 1917, 20 reprezentații[1]. Predomina creația wagneriană, din care multe opere s-au prezentat întîia oară la noi: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*, *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, *Walkiria*, *Tiefland* de Lortzing și *Carmen* de Bizet. Dirijorul ansamblului a fost Franz Mikarey. Dintre cîntăreți — Berta Morena, Helene Forti, Erna Denera, Heinrich Knote, Walter Kirchhoff, Max Krauss. Orchestra operei din Dessau a dat și concerte simfonice dirijate de F. Mikorey care, într-un interviu din *Scena*, 16 mai 1918, afirma: „Noi considerăm pe români ca poporul cel mai muzical din Balcani." Spectacolele de operă wagneriană au constituit evenimente, mai ales că, după cum arată A.d.h.[2] ansamblul era ... „cel mai strălucit... alcătuit din unele din cele mai remarcabile elemente care au venit la noi..."

Turneele trupelor de operetă străine sînt numeroase, an de an putînd fi identificate cîteva. În 1898—1899, bucureștenii au urmărit o stagiune de operetă franceză la „Lyric" și o stagiune de operetă germană. Enrico Massini conduce, în martie 1899, o trupă de operetă italiană.[3] Trupa de la Karltheather din Viena cu Betty Stoyan și Mitzi Günther, joacă *Liliacul*, *Sînge vienez*, *Sărmanul Ionathan*, *Geisha*, *Mikado*. În concurență, trupa franceză de operetă cu Juliette Méaly, de la teatrul Variétées din Paris. Frey Fischer a dominat reprezentațiile ansamblului de la Theater an der Wien, cu aceleași lucrări: *Liliacul*, *Sînge vienez*, *Voievodul țiganilor*. Ludwig Mertens conduce de asemenea o trupă de operetă germană. S-a înregistrat și turneul dansatoarei Loie Fuller. La sfîrșitul anului 1902, H. Zeller conduce o trupă germană de operetă. Concomitent, Societatea „Liedertafel" abordează opereta prin *Vagabonzii* de Ziecher.[4] La sfîrșitul anului 1902 are loc turneul trupei germane de operetă de sub direcția lui Eger.

În octombrie 1903, Bucureștiul găzduiește o trupă vieneză de operetă sub firma Karltheater-ului. Soliștii fiind cam modești, J. Movilă s-a interesat cine sînt ei într-adevăr și a avut surpriza să afle că nu prea erau cunoscuți. Vestea

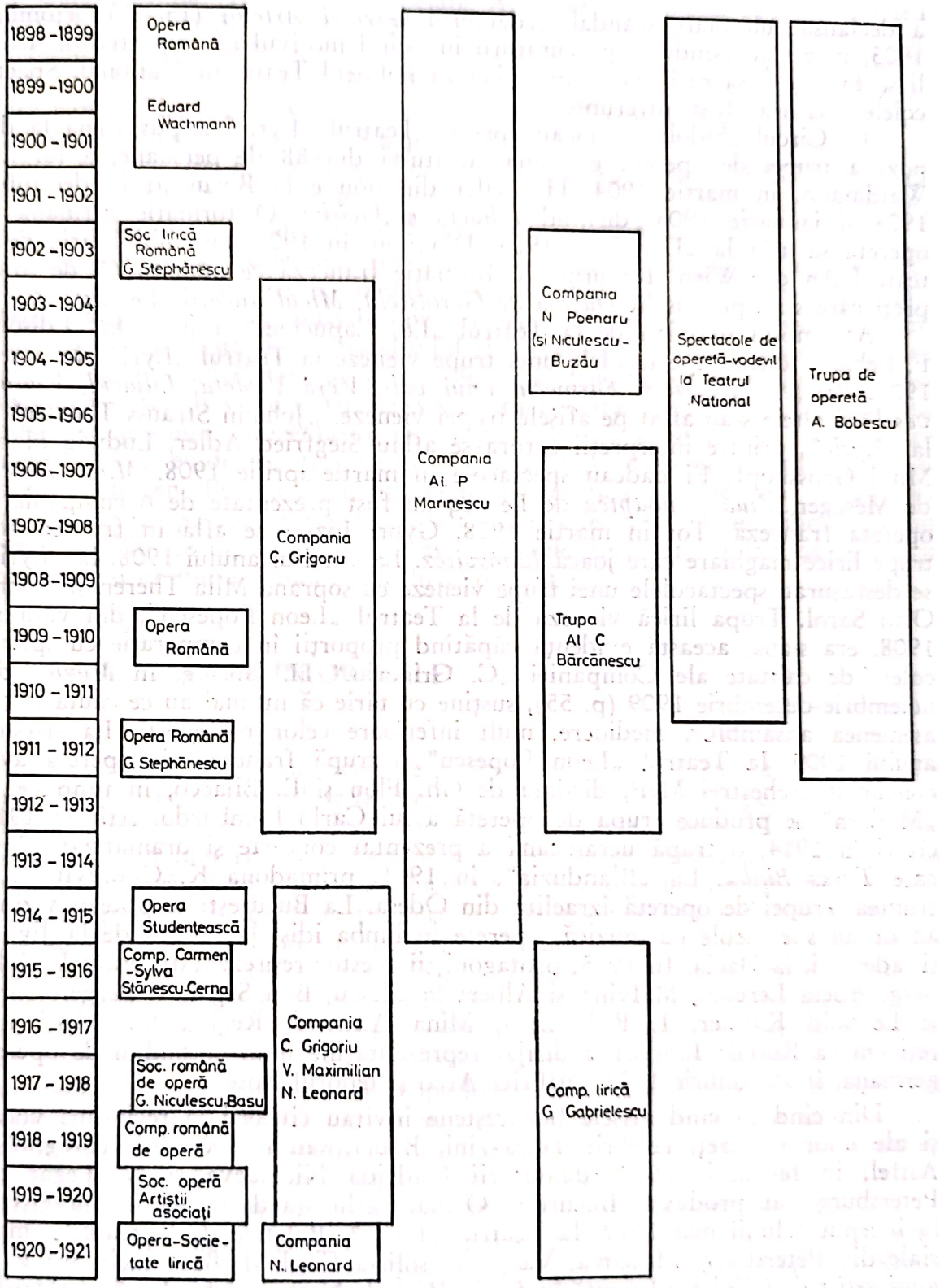
---

[1] *Reprezentațiile de operă la Teatrul Național din București a Operei din Dessau.* În: *Scena*, II 101, 18 aprilie 1918, p. 2.

[2] A. d. h. *Opera germană.* În: *Scena*, II, 122, 12 mai 1918, p. 2.

[3] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. III, *Op. cit.*, p. 442. Volumele IV și V ale aceleiași lucrări ne-au servit un prețios material în problema tratată.

[4] *România Muzicală*, XIII, 1, 1 iunie 1902, p. 8.


1898 - 1899
1899 - 1900
1900 - 1901
1901 - 1902
1902 - 1903
1903 - 1904
1904 - 1905
1905 - 1906
1906 - 1907
1907 - 1908
1908 - 1909
1909 - 1910
1910 - 1911
1911 - 1912
1912 - 1913
1913 - 1914
1914 - 1915
1915 - 1916
1916 - 1917
1917 - 1918
1918 - 1919
1919 - 1920
1920 - 1921
Opera Română
Eduard Wachmann
Soc. lirică Română G. Stephănescu
Opera Română
Opera Română G. Stephănescu
Opera Studențească
Comp. Carmen - Sylva Stănescu-Cerna
Soc. română de operă G. Niculescu-Basu
Comp. română de operă
Soc. operă Artiștii asociați
Opera-Societate lirică
Compania C. Grigoriu
Compania C. Grigoriu V. Maximilian N. Leonard
Compania N. Leonard
Compania Al. P Marinescu
Compania N Poenaru (și Niculescu - Buzău
Trupa Al C Bărcănescu
Comp. lirică G Gabrielescu
Spectacole de operetă-vodevil la Teatrul National
Trupa de operetă A. Bobescu

a declanşat un mare scandal, redactorul *Gazetei Artelor* (15—35 octombrie 1903, p. 5.) adresîndu-se procuraturii invocînd motivul că respectivilor artişti li se face o falsă reclamă ce prejudiciază publicul Teatrului Naţional. Spectacolele însă n-au fost întrerupte.

La Circul „Sidoli" se jucau operete. Teatrul „Lyric" a pus scena la dispoziţia trupei de operetă germană, alcătuită din 88 de persoane, a lui Em. Waldmann, în martie 1904. H. Zeller din nou e la Bucureşti în decembrie 1904 şi ianuarie 1905, dirijînd *Liliacul* şi *Geisha*. O formaţie germană de operetă se află la „Lyric" în 1905. Din nou, în 1907, ansamblul liric de la teatrul An der Wien. I-a urmat o formaţie franceză ce număra 60 de interpreţi care s-au produs în *Ducesa de Gerolstein*, *Micul duce* de Lecocq.

Ansamblul parizian de la Teatrul „Les Capucines" a jucat la „Edison". F. Lehar a dirijat spectacolele unei trupe vieneze la Teatrul „Lyric" în martie 1907. *Prinţesa dolarilor*, *Farmecul unui vals*, *Vera Violeta*, *Liliacul*, *Văduva veselă* şi altele s-au aflat pe afişele trupei vieneze. „Johann Strauss Theater" de la „Lyric", printre interpreţii cărora se aflau Siegfried Adler, Ludwig Habit, Mitzi Grosskopf. Ei dădeau spectacole în martie-aprilie 1908. *Micul Mischu* de Mesager, *Ziua şi noaptea* de Lecocq au fost prezentate de o companie de operetă franceză. Tot în martie 1908, Gyori Iózsef se află în fruntea unei trupe lirice maghiare care joacă *Iánosvitéz*. La sfîrşitul anului 1908, la „Lyric" se desfăşurau spectacolele unei trupe vieneze cu soprana Mila Theren şi tenorul Otto Sarol. Trupa lirică vieneză de la Teatrul „Leon Popescu", din vara lui 1908, era slabă, această evidenţă căpătînd proporţii în comparaţie cu spectacolele de calitate ale Companiei „C. Grigoriu." H. Göring, în *Muzica* din noiembrie-decembrie 1909 (p. 55), susţine cu tărie că nu mai au ce căuta la noi asemenea ansambluri mediocre, mult inferioare celor româneşti. La sfîrşitul anului 1909, la Teatrul „Leon Popescu" o trupă franceză de operetă avea concursul orchestrei MIP, dirijată de Gh. Flon şi E. Bijacco, în timp ce, la „Modern" se produce trupa de operetă a lui Carlo Lombardo. Atît în 1910, cît şi în 1914, o trupă ucraineană a prezentat concerte şi dramatizări, între care *Taras Bulba*. La „Blanduzia", în 1911, primadona K. Gourevitz e în fruntea Trupei de operetă izraelită din Odesa. La Bucureşti se puteau viziona an de an spectacole cu muzică, operete în limba idiş, la teatrul de la Jigniţa şi, adeseori, la Dacia. În 1915, protagoniştii acestor reprezentaţii erau: I. Goldberg, Adela Lerescu, Malvina şi Albert Segalescu, Beti Segal, I. Berger, Sarah şi Leopold Kanner, I. Rubinstein, Mina Axelrod, Regina Simovici.[1] Mai reţinem că Rudolf Iandorf a dirijat reprezentaţiile unui ansamblu de operetă germană, în decembrie 1904, cu Fritz Arco şi tenorul Rosen.

Din cînd în cînd afişele bucureştene invitau cititorii la recitaluri vocale şi ale unor cîntăreţi celebri: Tetrazzini, Bonci, sau la recitaluri coregrafice. Astfel, în februarie 1912, dansatorii Nadejda Nicolaeva şi N. Legat din Petersburg s-au produs la Bucureşti. O mare afluenţă de public au înregistrat, la începutul lunii mai 1912, la Teatrul „Lyric", Baletele de la teatrele imperiale din Petersburg, Moscova, Varşovia, solistă fiind M. Bauersachs în: *Visul unui artist* de Glinka, *O nuntă în Rusia Mică* de Nemirovschi, *Lagărul tătarilor* de Borodin şi *Coppelia* de Delibes. Această trupă a prezentat spectacole şi la

[1] Massoff, I. *Teatrul românesc*, V, *Op. cit.*, p. 101.

Iași, Galați, Brăila,[1] fiind foarte elogiate. A urmat o perioadă de reflux pentru stagiunile trupelor de operetă străine, prea era mare concurența companiilor românești. În mai 1917, vine la București valorosul Ansamblu „An der Wien", dirijat, rînd pe rînd de F. Lehar, Strauss și L. Fall. Artiștii: Marghit Suchy, Clara Korvi, Elrich Emmy, Mira Franner, Mizzi Warbeck, Karl Melzer, Victor Fleming, Antonio Matsheh ... S-a jucat: *Eva, Roza din Stambul, Fluturele de noapte, Contele de Luxemburg, Voievodul țiganilor.* După război vor trece cîteva stagiuni pînă cînd turneele unor trupe străine vor reintra în cursul lor, dar frecvența lor nu va mai fi atît de susținută ca înainte.

Este posibil ca prezentarea pe diagonală, urmărind un anume tip de spectacole lirice să defavorizeze viziunea de ansamblu dintr-un anumit moment, totalitatea planurilor și activităților muzical-teatrale dintr-o perioadă dată. Interferența manifestărilor, paralelismul și succesiunea trupelor e de natură să ofere un tablou contrastant al spectacolelor, al tendințelor și ideilor din acest important sector al vieții muzicale. Opțiunea noastră a mers însă spre cealaltă modalitate posibilă, prezentarea monotipică, avînd avantajul, într-o lucrare istorică, de a evidenția fenomenele caracteristice dintr-un anume filon al respectivului gen. Pentru a facilita viziunea generală recurgem la următoarea diagramă (vezi p. 387) care, cît de cît, suplinește ceea ce intenționat nu am prezentat. Nu au fost menționate aici turneele trupelor străine de operă și operetă, deși în multe cîntau artiști lirici români.

OPERA ȘI OPERETA ÎN ORAȘELE ȚĂRII

O activitate teatral-muzicală se întîlnește și în restul centrelor urbane ale țării, intensitatea ei variind de la caz la caz. În unele orașe, trupe locale întrețin interesul pentru reprezentațiile lirice, iar în altele, trupe itinerante. Cum acestea sînt, în majoritatea cazurilor, bucureștene, nu vom mai zăbovi asupra lor. Cert este că, dacă în trecut, Bucureștiul nu avea monopolul spectacolelor de operă și operetă, acum se produce o anume centralizare în acest sens. La Iași, bunăoară, nu se mai profilează, ca înainte, aceeași pulsație. Bucureștiul dispune de trupe, iradiază arta lirică, alimentînd cu ansambluri aflate în turneu marea majoritate a centrelor urbane. Altfel spus, orașul București era un puternic centru unde se formau ansambluri lirice, mai ales de operetă, care ofereau spectacole și altor orașe, deși continua să mai primească și el, mai ales trupe străine. Acolo unde existau trupe locale, în orașele Transilvaniei, de limbă germană, maghiară, forțele artistice, adeseori, erau importante din centrele străine. Chiar dacă nu vom putea reconstitui întregul edificiu al vieții muzical-teatrale din orașele țării, aceasta necesitînd o documentație și mai amănunțită, credem că îi vom trasa liniile generale pentru conturarea fenomenului.

La Iași, în cadrul Teatrului Național se jucau comedii cu cîntece, operete ca *Baba Hîrca* care-și avea o tradiție în a se relua în decembrie. Teatrul Național dispunea de o orchestră, în fruntea ei fiind Enrico Mezzetti, distins muzi-

[1] *Rampa*, I, 160, 4 mai 1912.

cian. Trupe lirice ca atare, de sine stătătoare, locale, nu se constituie, neavînd condiţiile materiale, şi nu numai. În schimb, e vizitat an de an, de trupe româneşti şi străine, itinerante. Decurge o anume spontaneitate, lipsă de periodicitate în viaţa muzicală a oraşului.

Elena Teodorini, după succesul înregistrat cu trupa italiană de operă, vizitează oraşele Craiova, Iaşi şi Galaţi, la începutul anului 1899. A cîntat la Iaşi cu trupa de operă, în februarie, *Carmen*, *Gioconda*, *Norma*, *Navareza*. În toamna anului 1902, o trupă izraelită de operete poposeşte în oraşul de pe Copou. Starea Teatrului Naţional ieşean, care nu avea forţa necesară unei activităţi înfloritoare, preocupă multe minţi. Cauzele acestei situaţii, potrivit *Gazetei artelor* (26 ianuarie 1903) ar fi străinismul, lipsa de cultură, sărăcia populaţiei. E posibil ca în istoria unui oraş să se producă perioade de declin, stagnarea fiind echivalentă acestuia, dar e greu de crezut că ieşenii ar putea fi acuzaţi de străinism şi lipsă de cultură. Inerţia vieţii operistice ieşene nu poate fi pusă decît pe lipsa unor măsuri din partea oficialităţii de atunci, de a susţine material trupe lirice care să le asigure o anume constanţă. Trupa italiană de operă condusă de Gonzales, între cele două microstagiuni bucureştene, deci la începutul anului 1903, se află la Iaşi, într-un ciclu de reprezentaţii. Către sfîrşitul anului au dat serii de spectacole şi trupele de operetă ale lui Al. P. Marinescu, avîndu-i protagonişti pe Nora Marinescu şi Al. Bărcănescu.

Şi N. Poenaru cu ansamblul său a fost la Iaşi, reprezentaţiile cunoscînd o mare afluenţă de public. Înflorirea genului de operetă creează impresia că ar fi cauza slabului interes pentru teatru şi operă. G. G. Nădejde în *Arta* din 15 martie 1904, în articolul *Menirea Teatrului Naţional*, ia atitudine împotriva răspîndirii gustului pentru operetă. „Opera şi opereta au înglodat Teatrul din Bucureşti, opereta a omorît teatrul din Craiova şi la Iaşi. Teatrul a ajuns aproape în agonie tot din pricina operetei." Tot el este acela care, analizînd manifestările muzicale ieşene se întreabă ... „de ce atunci nu avem (trupa n.n.) operă românească?"[1].

Totuşi, la începutul anului 1904, un colectiv al Teatrului Naţional din Iaşi s-a constituit în trupă lirică jucînd opera comică *Olteanca* de Ed. Caudella. În distribuţie: G. Mezzetti, C. Sofia, R. Botez, D. Constantinescu, Gh. Dimitriu-Păuseşti, N. Profir.[2] La această versiune a partiturii a colaborat şi E. Mezzetti, care era şi dirijorul ansamblului. Opera e considerată ... „mărgăritar naţional". *Gazeta Artelor* (1—15 februarie 1904, p. 5) recomandă să se proclame Ed. Caudella drept ... „cel mai mare şi desăvîrşit artist şi compozitor român!" Era desigur o metaforă, un exces de zel, deoarece ori cît de frumoase ar fi unele momente din această operă comică, nu se putea decreta aşa ceva! Ideea nu aparţine ziarului bucureştean, ci revistei ieşene *Arta*, din 2 februarie 1904, lui E .Mezzetti.

C. Grigoriu, începînd cu toamna anului 1904, întreprinde mereu turnee la Iaşi, publicul venind în număr mare la reprezentaţiile sale. Astfel, în toamna anului 1913, trupa „C. Grigoriu" inaugurează stagiunea ieşeană jucînd: *Lăutarul*, *Duşmanul femeilor*, *Eva*, *Voievodul ţiganilor*, *Pericola*, *Principesa*

[1] Nădejde, G. G. *Ce ne lipseşte*. În: *Arta*, I, 23, 19 aprilie 1904, p. 6.
[2] *Olteanca*. În: *Gazeta Artelor*, Seria II, 39—40, 15—30 martie 1904, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Trebizonda. Din ansamblu nu lipseau Leonard, Niculescu-Buzău, Elena Jippa, V. Miciora, Ana Grand . . .

După cîțiva ani, în 1908, E. Mezzetti, care asistase la reprezentațiile unei trupe de operetă germană, notează: „Cu bucurie pot spune că trupa noastră română de operă și operetă de sub conducerea dlui Grigoriu nu suferă nici un fel de comparație cu această trupă formată din elemente slabe, cu o orchestră și un cor detestabil. Este timpul să fim mai pretențioși și față de aceste invazii care n-au alt scop de cît a specula buna noastră credință . . . Avem începuturi bune în arta română. Acolo să ne fie atenția. Acestor începuturi să le dăm încurajarea trebuitoare, iar cînd astfel de trupe vor veni să ne speculeze, să-i boicotăm și să-i facem să înțeleagă că mai nimerit ar fi să rămînă la dumnealor acasă."[1] Evident, era vorba de trupele străine slabe care, sistematic, își dezamăgeau spectatorii . . .

Cel mai semeț moment din viața operistică a Iașului s-a înregistrat atunci cînd muzicienii bucureșteni refugiați au simțit nevoia să se manifeste pe terenul artei. Primele manifestări au reunit recitări și piese muzicale prin George Enescu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Jean Athanasiu, Nicu Caravia, S. Barozzi și actori de frunte. Enescu avea un rol conducător în acțiunile de acest fel, din ce în ce mai numeroase, desfășurate în spitale sub cerul liber ori pe scena Teatrului Național. Alexandru Mavrodi, devenit director al Teatrului Național, reunind toate forțele artistice, a fost receptiv la sugestiile lui Umberto Pessione, V. Rabega și G. Niculescu-Basu de a găzdui reprezentații lirice. Orchestra inițiată de Enescu s-a pus la dispoziția nucleului de inițiativă, făcînd posibilă repetarea operei *Faust* de Gounod, știmele le scria noaptea, din memorie, U. Pessione, care conducea repetițiile orchestrei[2]. C. Caretos-Vermont instruia corul. Astfel, a devenit posibilă edificarea „Societății române de operă" la Iași, cu soliștii: Elena Drăgulinescu-Stinghe, Enrichetta Rodrigo, Alexandrina Critico, Elena Zamora, R. Vrăbiescu, Vasile Rabega, J. Athanasiu, G. Niculescu-Basu, Al. Costescu-Duca, Ed. Istratty, G. Folescu. S-au extins repetițiile prin abordarea și a altor partituri lirice.

De fapt, prin repertoriul vehiculat, se poate spune că exista în cadrul Teatrului Național un mănunchi de interpreți profilați și spre spectacole muzicale și chiar operete. Astfel, s-au jucat *Cinel-Cinel* de V. Alecsandri, muzica A. Flechtenmacher (24 ianuarie 1917) cu C. Momuleanu, Aglae Pruteanu, I. Profir; *Baba Hîrca*, cu C. Tănase, V. Rabega, E. Zamora; *Florin și Florica* de Alecsandri și A. Flechtenmacher, cu Marioara Cinschi, Niculescu-Buzău; *Mam'zelle Nitouche*, cu E. Zamora și Niculescu-Buzău; *Pericola*, cu E. Zamora.[3] În prima parte a anului 1917 s-au cîntat *Faust*, *Rigoletto*, *Aida*, *Paiațe* și *Ernani*, protagoniștii E. Rodrigo, V. Rodrigo, J. Athanasiu, Al. Costescu-Duca.

Spectacolele „Societății române de operă" de la Iași, de la sfîrșitul anului 1917 și începutul anului 1918, aveau loc în ziua de marți, restul zilelor săptămînii erau destinate concertelor simfonice și spectacolelor teatrale propriu zise. S-au cîntat: *Povestirile lui Hoffmann*, cu G. Niculescu-Basu, E. Drăgu-

[1] Mezzetti, E. *Luna Muzicală. Iași., Muzica*, II, 4, ianuarie 1908, pag. 144.

[2] Buescu, Corneliu. *Gheorghe Folescu*, București, 1964, Edit. muzicală, p. 26—29.

[3] Zamora, E. *Am slujit cîntecul.*, București, 1964, Edit. muzicală, p. 26—29.

Scanned with OKEN Scanner

linescu-Stinghe, R. Vrăbiescu, Alexandra Critico, Gr. Petrovicescu; *Lakmé*, cu E. Drăgulinescu-Stinghe, V. Rabega, E. Istratty, Victoria Costescu-Duca, Maria Anghel, Alexandra Critico, Al. Bărcănescu, Al. Costescu-Duca; *Ernani*, cu R. Vrăbiescu, Florica Lupu, G. Niculescu-Basu, Al. Costescu-Duca; *Cio-Cio-San*, cu Elena Drăgulinescu-Stinghe, A. Costescu-Duca, Jean Bulandra, Alexandra Critico; *Cavalleria rusticana*, cu R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, E. Rodrigo-Athanasiu, R. Vrăbiescu; *Faust*,[1] *Traviata*, cu E. Rodrigo-Athanasiu, J. Athanasiu, V. Rabega; *Nunta Janetei*, cu E. Drăgulinescu-Stinghe, G. Niculescu-Basu. Dirijor-Umberto Pessione și J. Bobescu (opera *Faust*). Cum unele opere deja citate s-au reluat, au mai cîntat: A. Feraru, E. Seinescu, Henrietta Sadoveanu, V. Miciora, Mica Enghel, N. Rabega, V. Bărcănescu, Grigore Magiari, N. Petre, P. Ghimpețeanu, G. Carussy.

După plecarea artiștilor refugiați spre vetrele lor, activitatea lirică la Iași s-a destrămat, trebuind să treacă mai mulți ani, pînă se va relansa.

La Cluj, spectacolele Operei Maghiare oscilează între operă și operetă, aceasta predominînd.[2]

Trupa se află sub conducerea lui Dészö Megyeri, iar conducerea muzicală o asigura Stephanidesz Carol. Premierele stagiunii 1897—1898 susțin teza primatului genului de operetă în preferințele publicului: *Omul cu biblie* de W. Kienzl și *Gheisha* de Sidney Jones.

Opera *Carmen* se montează în stagiunea următoare, cu cîntăreții principali: Székeley Iréna, Perenyi Marghit, Perlági Marghit, Mezei Mihai și Kassai Vidor.

Și în stagiunea 1899—1900, o colaborare între dirijorul Carol Stephanidesz și regizorul Carol Stoll se finalizează în premiera operei *Meșterul Roland* de Zichy Géza, operetele *Iubirea Floricăi*, muzica de C. Stephanidesz și *Sulamith* de Goldfaden. Cel mai mare succes îl are însă piesa *Floarea circiumii* cu muzică de Dankò Pista. Prin plecarea lui D. Megyeri, director devine Aurel Folinus, care va căuta să schimbe gustul publicului, canalizîndu-l spre operă. Incurajează creația locală montîndu-i, în stagiunea 1901—1902, lui Edmund Farkas drama muzicală într-un act *Tetemrehivăs*, pe libretul lui Gheorghe Versĕnyi, după balada populară Arany Ianoș. Pînă în 1905 cu greu se consemnează evenimente reale. Operetele înviorează puțin repertoriul, ținîndu-l mai în curent cu noutățile. Ca opere în premieră, *Mignon* de A. Thomas și reluarea *Balassa Balint* de Ed. Farkaș.

Anul 1905 aduce o schimbare la conducerea Teatrului prin numirea, la 1 aprilie, a lui Jenö Janovics care va deține această funcție aproape trei decenii, pînă în 1932. Nu era muzician, dar poseda simț artistic, scrisese cărți despre teatru. Profilul spectacolelor pe care le girează rămîne mixt, trupa aborda genuri variate, de la operă la spectacole dramatice. Reprezentațiile se dau în noua sală din Piața Trencsin, azi Stefan cel Mare. Anual se organizau turnee, vara, trupa care dispunea de orchestră compusă din 32 de instrumentiști și un cor de 26 de persoane, juca la Oradea. Sala nouă a fost inaugurată la 8 septembrie 1906.

---

[1] Caudella, E. *Opera Faust de Gounod...* În: *Evenimentul*, XXV, 167, Iași, 26 august 1917, p. 1.

[2] Lakatoș, Ștefan. *A Kolozvári magyar Zzenée szinpad*. București, 1977, Kriterion p. 72—81.

Scanned with OKEN Scanner

Dirijorul teatrului este, din 1905, Virányi Jenö sub îndrumarea căruia se prezintă opera *Széchy Măria* de Mayor Gyula. Cîntăreții de frunte erau: Czurgai Adél, Keményfi Gizella și Nicolae Costescu.

O bogată stagiune a fost aceea din 1906—1907, deoarece au văzut lumina rampei multe lucrări: *Boema*, *Aida*, *Ileana frumoasă* de Szabodos Bèla, *Lumea curuților* de Ed. Farkaș, *Rakoczi* de Kacsók Pongrac. În plus, au cîntat cu ansamblul clujean și Yvonne de Treville și Șandor Erzsi.

Din păcate, activitatea secției muzicale a teatrului nu-și menține ritmul în stagiunile următoare, spectacolele de operetă atîrnă greu în balanța genurilor deși se jucau doar 25 de seri pe stagiune. Evenimentul stagiunii 1908—1909, ce nu se prea justifică decît prin singularitatea sa, a fost reprezentarea unei lucrări noi — *Regele sărutului* de Sztojanovics Jenö.

Creațiile lui Puccini, *Tosca* și *Madame Butterfly*, prezentate în stagiunea 1909—1910, demonstrează dorința directorului J. Janovics de a ridica nivelul teatrului, dar condițiile nu permiteau o satisfăcătoare interpretare, după cum arăta criticul muzical clujean Ioan Seprödi,[1] deoarece orchestra era prea mică pentru a face față sonorităților cerute de partitură, iar unii soliști erau modești. Totuși, calitatea spectacolelor este în creștere, mai ales după angajarea dirijorului Brodi Mikloș (stagiunea 1910—1911). Premiere noi — *Lakmé* și *La poalele munților* de D'Albert. Pe scena teatrului maghiar au cîntat Yvonne de Treville, Svärdström Valborg, Sigrid Arnoldson. Dintre cîntăreții trupei se cuvin remarcați: Baranyai Jolan, Sandor Mariska, Pálffy Boriska, Koller Jánoș, Farkaș Sandor. În stagiunea următoare, 1911—1912, repertoriul s-a completat cu opera lui Goldmark *Greierul de casă*. Compozitorul Kacsok Pongrác dirijează lucrarea *Janoș Viteazul*. Ca evenimente, turneul unei trupe italiene ce prezintă: *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*, *Traviata*, *Tosca* ... și al cîntăreței finlandeze Dagmar Rachallio. *Bilanțul statistic al stagiunii*, așa cum îl indică cercetătorul Ștefan Lakatoș era: 32 de spectacole de operă și 112 de operetă![2] Linia ascendentă a trupei muzicale o postulează premierele din 1912—1913: *Olandezul zburător* de Wagner, *Mireasa vîndută* de Smetana. Lucrarea lui Zichy Gèza, *Nemo*, se bucură de succes. Dirijorul Brodi prezintă și fragmente din opera sa *Tamara*. Preferința publicului se îndreaptă tot spre operetă, dovada fiind sălile pline și arhipline la spectacolul *Eva* de Lehar. Opera *Manon Lescaut* de Puccini s-a jucat aici în premieră la 21 martie 1914, totodată s-a reînnoit montarea operei *Ernani*. Între 1914—1919, activitatea trupei muzicale maghiare din Cluj își încetinește ritmul, mulți soliști erau mobilizați. Cu forțele decimate s-au putut juca mai puține opere și mai multe operete. Creațiile mai importante care apar pe afiș: *Casa cu trei fete* de Schubert-Berté și opereta *Privighetoarea* de Lehar. Soliștii mai renumiți în acești ani au fost: Constantin Pavel, Baranyai Jolan și Farkaș Sandor.

Din 1919, Trupa lirică maghiară, condusă de același Jenö Janovics, susține spectacole în sala Cercului teatral de pe malul Someșului, care fusese deschisă în 1910. S-a restructurat trupa sub conducerea lui Brodi Mikloș, în componența căreia figurează soliști: Hegyi Lili, Horvath Nusi, Baranyai J.,

---

[1] Seprödi, Janos. *Tosca*, în: *Erdèly Lapok*, Cluj, 1909, p. 614—615; cf. Lakatoș, St. *Op. cit.*, p. 77.

[2] Idem, p 79.

Scanned with OKEN Scanner

Lévay Ilonka, Ungvary Eszter, Nicolae Bretan, Ruvinszky Rafael. Operele incluse în repertoriu: *Răpirea din Serai* de Mozart și *Vagabondul și prințesa* de Poldini Ede. Și acum numărul operetelor în premieră sau rulate pe afiș era mult mai mare decît al operelor, ceea ce lasă să se întrevadă gravitația gustului muzical. Prima parte a stagiunii 1920—1921 marchează un accent asupra genului operei, întrucît, mărindu-se numărul membrilor orchestrei (40), se puteau aborda creații ca: *Faust, Paiațe, Mignon, Rigoletto* ... Ansamblul Operei Maghiare organiza și concerte, ca cel din 11 decembrie 1920, cînd s-a cîntat *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Dintre soliștii care au apărut în spectacolele trupei lirice maghiare menționăm pe Aca de Barbu, Larbeer Ilona, Mihályfy Iren, Jean Athanasiu, Mihai Nasta. La sfîrșitul anului 1920, ansamblul operei era angrenat în pregătirea premierei *Luceafărul* de N. Bretan.

ÎNFIINȚAREA OPEREI NAȚIONALE LA CLUJ

Parafrazîndu-l pe Ion Agîrbiceanu, transilvănenii aveau nevoie de operă, „... care să dezrobească deplin sufletul românesc"[1]. Conștient de acest adevăr, Tiberiu Brediceanu a întocmit un proiect de organizare a Operei Române la Cluj pe care, în calitatea sa de membru în Consiliul Dirigent, l-a supus spre aprobare împreună cu proiectul înființării Teatrului Național, întocmit de actorul Zaharia Bîrsan. Și astfel, la 13 septembrie 1919 s-a hotărît crearea acestor două instituții de cultură. *Rampa Nouă Ilustrată* din 13 decembrie 1918, deci la cîteva zile de la proclamarea Unirii, publică articolul *Opera în Ardeal* care vehiculează ideea cristalizării Operei Naționale, avînd elemente valoroase ca: Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Elena Locusteanu-Bonci, Ștefan Mărcuș, Ionel Crișan ... nume bine cunoscute. De fapt, un rol însemnat în cristalizarea ideii de Operă Română la Cluj l-a avut Constantin Pavel, care în mai fusese împuternicit să supravegheze inventarul teatrului din Cluj, ce urma să adăpostească noile instituții de artă românească, ca apoi să elaboreze un plan pentru organizarea viitoarei Opere Române, terminat în iunie și însușit de T. Brediceanu[2], care l-a prezentat printr-un referat[3]. Constantin Pavel a fost delegat, la 26 septembrie 1918, ca director al secției de operă. Cunoscător al artei lirice, fiind tenor, cu stagiu la operele din Budapesta, Troppau, Opera Maghiară din Cluj, avînd preocupări regizorale care se vor concretiza în anii următori, el își ia atribuțiile în serios și începe o dificilă muncă de alcătuire a trupei. Valeriu Branițte, membru și el în Consiliul Dirigent, a avut de asemenea o contribuție esențială la întocmirea actelor care au dus la geneza Operei.

---

[1] Agîrbiceanu, I. *Patria*, Sibiu, 4 mai 1909.

[2] Gherghel, Ion. *Viața muzicală în Ardealul de după Unire. Partea I. Activitatea Operei Române din Cluj.*, 1939. Tip. Națională, p. 4.

[3] Brediceanu, T. *Un jubileu. Un sfert de veac de existență a Teatrului Național și Operei Române din Cluj. Bis. Artă-Teatral-Cinema-Muzică*, Buc., III, 20 mai 1920, cf. Brediceanu, T. *Scrieri, Op. cit.*, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

Se lansează apeluri, C. Pavel, întreprinde călătorii pentru depistarea viitorilor cîntăreți, orchestranți, coriști, balerini... Se angajează dirijor Ernestó Tango, care anterior fusese la Opera Maghiară din Cluj. El întreprinde călătorii pentru angajarea personalului operei, perfectînd contracte cu soprana italiană Edwige Vascari și mai mulți orchestranți. Împreună cu Ernesto Tango, Constantin Pavel îl vizitează pe J. Movilă, președintele Sindicatu'ui Muzical,

Compozitorul Tiberiu Brediceanu, director al Operei Române din Cluj

spre a obține concursul în angajarea componenților orchestrei. Problema nu era simplă, deoarece, dacă mulți instrumentiști optau pentru Cluj, cum avea să se mai completeze orchestra viitoarei Opere din București? Apoi, alocarea unei frumoase sume pentru înfiriparea operei clujene născuse invidii la București, se cerea un fond similar pentru Opera din capitală, ea însăși în curs de cristalizare ca instituție de Stat[1].

[1] *Milionul care amenință*. În: *Curierul Artelor*, I, 1, 1 noiembrie 1919, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, de la București au fost recrutați cîntăreții Elena Roman, Anastasia Dicescu, Alma Trentini-Olteanu, Grigore Teodorescu, I. Costescu-Duca, Rudolf Steiner. De la Bistrița a venit Hermann Klee pentru a conduce ansamblul coral.[1]

Deși se dispune deschiderea Operei la 1 decembrie 1919, acest lucru nu a fost posibil datorită complexelor probleme care-i confruntau pe organizatori. La începutul anului 1920 se ivește o neînțelegere între vechii colaboratori C. Pavel și E. Tango, primul cerîndu-i lui T. Brediceanu să-l elibereze de problemele administrative și organizatorice, pentru a se putea ocupa mai serios de aspectele artistice, regizorale. Astfel, T. Brediceanu a fost nevoit să preia o serie de atribuții, cum ar fi angajarea personalului orchestrei, procurarea de note, instrumente, confecționarea decorurilor, costumelor ...

T. Brediceanu era secondat de un Comitet de direcție al Operei: C. Pavel, dr. Iuliu Moldovan, dr. E. Hațegan, dr. Titus Babeș, dr. Wilhelm Șorban — membri, și Titus Olariu — secretar, apoi au fost cooptați: George Dima, Ionel Crișan și Ștefan Mărcuș. La 10 aprilie, T. Brediceanu e numit director al Teatrului și Operei Naționale din Cluj, după ce se desființează Consiliul Dirigent. Acesta însă îl recomandă pentru postul de director pe D. Popovici-Bayreuth, directorul Conservatorului din București, numit în noul post la 16 aprilie 1920. Acceptă, dar participă prea puțin la lucrările pregătitoare, caracteristice stadiului inaugural, deoarece se reîntoarce în capitală, unde urma să demisioneze din funcția ce o deținea și să dea în primire ... Prin emisarii săi, Casius Dobrin și Adalbert Cosmuța, T. Brediceanu a angajat, mai ales din Praga, Karlsbad, Viena, instrumentiști necesari (73 la număr), între care și trei membri ai lui Wiener Konzerthausquartett,[2] membrii ai orchestrei Wiener Tonkünstler ... Pregătirile avansau sensibil cînd se produce o recrudescență a conflictului dintre regizor și dirijor, ducînd la retragerea lui C. Pavel în satul său natal, Bîrgău-Bistrița. E. Tango, care privea cu scepticism înființarea operei, are apoi un diferend cu membrii orchestrei, soldat cu cererea de reziliere a contractului dirijorului. Aflînd de plecarea lui E. Tango, C. Pavel, cel care a muncit cel mai mult la ridicarea acestui templu, se reîntoarce accelerînd pregătirile pentru spectacolul inaugural. Tergiversarea fixării datei primei reprezentații a dat naștere unor articole critice, tensiunea și contradicțiile dinăuntru au fost date în vileag. J. Movilă a publicat în *Curierul Artelor* un articol în care relatează cum s-a operat de s-au cheltuit trei milioane fără ca opt luni să se dea vreun spectacol. Vinovatul era numit în persoana italianului E. Tango, care prin manierele lui a fost bănuit că e „plătit" să submineze noua instituție, acționînd cu complicitatea directorului adjunct spre a zădărnici înființarea Operei Române.[3] În același ziar,[4] se învinuiește T. Brediceanu pentru cele întîmplate ... „este un om gentil, manierat, cu multă voință și dorință să facă ceva, dar domnia sa se luptă cu nepricepera și necunoștința, cu tac-

[1] Sbârcea, G. *D. Popovici-Bayreuth*. București, 1965, Edit. muzicală, p. 225.

[2] Brediceanu, T. *Date principale pentru istoria înființării Operei Române de Stat, la început numită Opera Națională din Cluj*. Sbârcea, G. *D. Popovici-Bayreuth., Op. cit.*, p. 254.

[3] Movilă, J. *Opera din Cluj*. În: *Curierul Artelor*, I, 34—38, 30 mai 1920, p. 2.

[4] *Peripețiile Operei Române*. semnat Cor (p. 2).

tica lui E, Tango, care a fost aceea de a lucra ... „fără însă ca să sfîrșească ceva."

T. Brediceanu nu era omul care să se lase învinuit pe nedrept. Dezvăluie toată mașinăria uzurpării noii instituții ziarului clujean *Patria*,[1] relatînd că, profesional, Tango era priceput, dar era blazat, lipsit de inițiativă, violent, făcîndu-le multe șicane instrumentiștilor, pe care-i insulta mereu. Diferendul se accentuează, culminînd cu refuzul orchestranților de a mai cînta cu E. Tango la pupitru. D. Popovici-Bayreuth a cercetat situația și a mediat, fără succes, între părțile aflate în conflict, E. Tango și orchestranți.

E. Tango părăsind Clujul, T. Brediceanu îl invită pe Alfred Nowak, șeful orchestrei orășenești din Sibiu, care dirijase opere, să preia postul de dirijor. Acesta acceptă, dar s-a putut prezenta doar la 15 mai 1919. Aflînd aceasta, C. Pavel se reîntoarce și pregătește cele două opere, *Aida* și *Traviata*, ca să poată fi prezentate. Fiind bine studiate rolurile, după șase zile de repetiții cu A. Nowak, se lansează afișele premierei. De la București sosește D. Popovici-Bayreuth luîndu-și atribuțiile în primire.

Opera Națională din Cluj (așa se scria pe afiș) și-a deschis porțile prezentînd premiera *Aida* la 25 mai 1920, în distribuție fiind: Gh. Sterian Marin — Regele, Lya Pop — Amneris, Elena Roman — Aida, C. Pavel — Radames, R. Steiner — Ramfis, Grigore Teodorescu — Amonasro, Lelia Popovici — preoteasă, Al. Ștefănescu — solul. Solista baletului — Taicia Fulda, dirijor — A. Nowak, regia — C. Pavel, maestru de cor — Hermann Klee. Spectacolul s-a dat ... „în excepțional de bune condițiuni și a rămas în cea mai frumoasă amintire a celor care au fost de față la acest cu adevărat eveniment artistic și cultural" — arată T. Brediceanu.[2] Entuziasmul din sală a fost electrizant. Spectatorii ovaționau minute în șir, se îmbrățișau, mulți aveau ochii scăldați în lacrimi. L. Tempea, în ziarul clujean *România*,[3] arată: ... „A fost un succes de cel mai bun augur". Calitatea spectacolului, totuși, pare să fi suferit, deoarece C. Pavel, ca tenor, prin vocea lui, nu se integra perfect partiturii. Aceasta, culmea ironiei, întrucît lui C. Pavel ... îi revine meritul reușitei Operei clujene, cum declara T. Brediceanu, el a fost sufletul acestei instituții în devenire. De notat că, înaintea primelor acorduri, T. Brediceanu a ținut o cuvîntare semnificativă pentru muzica română. „După multe și mari greutăți, pe care în aceste clipe le dăm uitării, inaugurăm astăzi prima Operă Națională a statului român. Pentru ținutul Ardealului și Banatului ... opera nu e o raritate. Străinii o au de multă vreme ca instituție stabilă și am avut-o și noi înjghebată incidental de Societățile noastre corale. Pe terenul operei și operetei reprezentate pe românește, putem zice că avem chiar mica noastră tradiție, la care privim cu mîndrie. A fost deci o chestiune de onoare și de prestigiu pentru noi că, ajungînd popor liber și stăpînitor de țară, să ne întemeiem și să susținem Opera noastră românească, stabilă și de model pentru orice fel de alte manifestări de acest fel în părțile noastre. Nu în primul rînd partea distractivă, ci mai ales crearea unei serioase școale ne-a îndemnat să

[1] *Explicațiunile dlui Brediceanu cu privire la conflictul Tango*. După ziarul *Patria*, Cluj, *Curierul Artelor*, I, 39—42, 15—25 iunie 1920, p. 2. De precizat că ziarul lui J. Movilă relatează cu întîrziere evenimentele.

[2] Brediceanu, T. *Un jubileu ... Op. cit.*

[3] Vezi *Curierul Artelor*, I, 39—42, 15—25 iunie, 1920.

Scanned with OKEN Scanner

luptăm pentru înfiinţarea acestei Opere. De aceea, programul nostru nu e ca, prin o mulţime de piese pregătite la repezeală şi în orice fel de condiţii artistice, să ademenim lumea la reprezentaţiile noastre. Nu, ci la început prin mai puţine piese, dar aceste silindu-ne a le înscena la cît mai înalt nivel: de o parte să ne formăm un repertoriu solid şi românesc, pe de altă parte să ne creştem o generaţie de buni artişti şi un public înţelegător de artă ... Un asemena institut de artă, o asemenea şcoală, desigur, nu va putea fi considerată un lux, ci o adevărată necesitate ... Nu ne îndoim că factorii de care în prezent şi în viitor va depinde soarta acestui aşezămînt, vor înţelege pe deplin însemnătatea sa educativ-naţională şi vor şti să aducă toate jertfele ca începutul, o dată făcut, să fie dus la triumf şi înflorire."[1]

Aşadar, Opera din Cluj, concepută ca instituţie de stat, inaugurată înaintea Operei Române din Bucureşti, a fost un aşezămînt naţional de artă, care trebuie să fie un etalon, o şcoală, un portdrapel, deoarece se cînta numai în limba română, răspunzînd astfel unei profunde necesităţi patriotice şi culturale. De reţinut că anterior *Aidei*, orchestra Operei a susţinut două concerte simfonice între care şi sub bagheta lui Oskar Nedbal (mai, 13 şi 14). Prima stagiune a ţinut puţin, s-a închis la 30 iunie, dînd 14 reprezentaţii ale celor două opere de Verdi; în *Traviata* cînta Anastasia Dicescu. Erau avansate pregătirile cu: *Rigoletto*, *Tosca*, *Madame Buterffy*, *Lohengrin* ...

Stagiunea a doua a început la 8 noiembrie 1920, tot cu *Aida*. Dirija Jean Bobescu, adus de la Craiova. Au urmat premiere cu *Faust*, în rolurile principale Anastasia Dicescu, Constantin Pavel, Rudolf Steiner, Mimi Nestorescu, Lya Pop, Nicu Apostolescu. A fost un spectacol antrenant. Cu toate acestea, atmosfera se contura tulbure datorită intenţiei oficialităţilor bucureştene de a comprima cele două opere într-una singură. Era o idee întîlnită în presă, J. Movilă o susţine în *Curierul Artelor* la 20 aprilie 1920 (nr. 26—29, p. 1—2); invocîndu-se argumentul pueril că ţara noastră nu e atît de mare pentru ca să susţină două opere, una la Bucureşti şi alta la Cluj. Se sugera întreţinerea unei singure trupe de operă care, anual să aibă stagiuni pe durata unei luni în oraşele Cluj, Iaşi, Cernăuţi, Chişinău, Craiova ... Această idee devine leitmotiv pentru revista lui J. Movilă. Şi revista *Muzica* (II, 12, octombrie 1920) anunţa ca sigură contopirea operelor. Cert este că la sfîrşitul lunii septembrie, Ministerul era hotărît să treacă la fuzionarea celor două opere ... Din fericire, Opera din Cluj cîştigase deja în rîndul publicului mulţi admiratori care nu puteau accepta ideea comprimării, care, practic, însemna desfiinţare. Încă de la primele zvonuri se declanşează o campanie împotriva concentrării forţelor lirice în capitală. Intraseră în joc meschinăriile politice, averescanii nu aderau la realizările făurite de Consiliul Dirigent ... Cronicarii muzicali, oamenii de cultură, savanţii clujeni au început campania în favoarea Operei.

În *Viitorul* din 6 iunie 1920, cititorii au putut înţelege gravitatea situaţiei. Campania, căci a fost declanşată o virulentă acţiune de împotrivire, a debutat la 21 septembrie (nr. 203, pag. 3) în ziarul *Patria*, condus de Ion Agîrbiceanu, cu articolul *Opera Naţională din Cluj*, evocîndu-se felul în care a fost înfiinţată. Se subliniau două aspecte: „opera din Cluj a fost singura

[1] *Inaugurarea Operei Naţionale*. În: *Patria*, II, 113, Cluj, 28 mai 1820, p. 2; Brediceanu, T. *Scrieri*, *Op. cit.*, p. 12 şi 14.

Scanned with OKEN Scanner

între toate instituțiile noastre care nu s-a preluat de la unguri, ci a fost creată de noi și pentru care ne-am arătat vrednici", și că muzicanții bucureșteni, instrumentiștii mai ales, nu au acceptat oferta de a se strămuta în capitala Transilvaniei, iar cînd o făceau, condiționau numirea la Conservator. În *Patria* din 24 septembrie (nr. 205, p. 1), se sublinia imposibilitatea mutării Operei nou creată la București și însemnătatea ei politică și culturală pentru acea parte de pămînt a României. Argumentele invocate erau că Opera Națională a devenit o fortăreață a culturii, necesară publicului românesc și nu numai. „Opera e un debușeu pentru Conservatorul clujean, e o școală, un for educativ pentru tinerimea universitară. Distrugerea Operei echivala cu distrugerea totală a vieții muzicale din Ardeal . . ." Un alt argument puternic: *Opera Națională* din Cluj „. . . îndeplinește aici o înaltă misiune culturală și politică de o însemnătate fără pereche între instituțiile țării"[1]. Sub același generic *Opera Națională din Cluj*, *Patria* din 26 septembrie (nr. 207, pag. 1) demonstrează că mutarea Operei la București ar însemna distrugerea ei totală. „Opera din Cluj e o fortăreață a frontului cultural format aici, iar mutarea ei la București ar însemna predarea celei mai însmnate fortărețe din cîte avem. Ar însemna îndepărtarea pentru totdeauna a publicului de la teatrul românesc . . .".

Lucrurile se precipită cînd D. Popovici-Bayreuth primește o adresă din partea Ministerului, însă fără număr și parafă, prin care i se comunica fuziunea Operei Naționale din Cluj cu Societatea Lirică din București. Întruniți în ședință la 30 septembrie, membrii comitetului de conducere al Operei Naționale protestează vehement în contra acestei hotărîri pripite, lansîndu-se un *Apel* către Guvern să revină.[2] Imediat se protestează în corpore împotriva contopirii care, practic, însemna desființarea, întîlnindu-se pe această platformă, savanți, profesori, studenți, medici, funcționari . . . E interesant ca în susținerea imposibilității existenței unei opere care să dea cîteva luni reprezentații la București, Cluj, Chișinău, Cernăuți, Iași intrau argumente artistice, imposibilitatea asigurării cadrului pentru repetiții, urmare, muzicienii care aveau familii stabile, nu puteau rezista vieții de pelegrini în condiții precare . . . În *Apelul* studenților se recurge și la o nedisimulată amenințare . . . „Iar pentru a preîntîmpina orice încordare îndrăznim să atragem atenția asupra spiritului studențimii care e categoric, potrivnic tendințelor de a desființa Opera . . ."[3]

Și cînd ne gîndim cîtă frămîntare a fost declanșată în jurul acestei chestiuni din pure motive politice, averescienii veniți la putere vroiau să desființeze instituțiile făurite de Consiliul Dirigent![4]

„Este singura instituție în Ardeal, se arăta în *Patria*, pe care străinii n-au boicotat-o, din contra, cu toții, fără deosebire de naționalitate, au alergat la reprezentațiile ei, contopindu-se sufletește în frumosul etern și aplaudînd cu aceeași dragoste, recunoscînd prin aceasta însemnătatea ce o are Opera Națională din Cluj . . . În plus, în ansamblul ei erau, pe lîngă români, austrieci, germani, unguri, evrei, cehi, ruși . . . Acțiunile de protest contra proiectatei unificări au culminat cu adunarea Comitetului Orășenesc din 5 octombrie, foarte

[1] *Opera Națională din Cluj*. În: *Patria*, II, 205, 24 septembrie 1920, p. 1.
[2] *Opera Națională din Cluj*. În: *Patria*, II, 210, 1 octombrie 1920, p. 2.
[3] *Opera Națională din Cluj*. În: *Patria*, II, 212, 3 octombrie 1920, p. 2.
[4] *Opera Română*, În: *Patria*, II, 260, 9 decembrie 1920, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

înflăcărată, în care s-a cerut menținerea Operei clujene, fuziunea ar constitui un „dezastru național".[1]

Venirea lui Octavian Goga în fruntea Ministerului Cultelor și Artelor a fost de natură să mai potolească tentativa contopirii, deși nu o dată a fost acuzat că nu susține arta din Transilvania, temerile au persistat încă, cel puțin pînă în 23 iulie 1921, cînd s-a promulgat legea pentru înființarea Operei Române de Stat din București și Cluj. Cu toate acestea, zvonul desființării nu se potolise, dînd multe emoții colectivului și în anii următori, directorul D. Popovici-Bayreuth avînd mult de luptat în această direcție. Din noiembrie 1920, titulatura se schimbă, din Opera Națională devine Opera Română.

Premierele s-au succedat lanț, repetițiile erau urmărite cu exigență de D. Popovici-Bayreuth. O nouă premieră: *Cio-Cio-San*, sub direcția muzicală a lui R. Schüller, regia lui C. Pavel, îl impune pe tenorul Traian Grozăvescu, promovat din cor, care a cîntat alături de Elena Roman, Lya Pop, G. Mandy-Sterian . . . „cu o voce limpede, sonoră, puțin vibrată, de un sunet metalic dulce . . ."[2]

Opera din Cluj s-a impus ca o instituție serioasă, relevînd un nivel artistic ridicat, deși criticile nu sînt unanime în acest sens. Manifestările sale au determinat o mare participare a publicului. Sălile erau întotdeauna arhipline, aplauzele generoase, iar entuziasmul general.[3]

Este interesant că scriitorul Ion Agîrbiceanu se ridică curajos împotriva criticilor cîrcotași care reprezintă spiritul neromânesc, biciuind în articolele lor orice realizare a Operei Române și a Teatrului Național.[4] Sugerează o atitudine creatoare, criticul fiind dator să vadă mai întîi atributele pozitive în planul vieții artistice românești, pe urmă putîndu-și permite să formuleze observațiile sale, animate de intenții constructive.

Timișoara, ca și celelalte centre urbane ale țării, a avut spectacole lirice datorită trupelor locale, sub emblema teatrului orășenesc sau a trupelor aflate în turneu. Dacă pînă în martie 1899, rolul teatrului german în configurația vieții teatral-muzicale a fost predominant, odată cu desființarea sa, prin ordin de la Budapesta, teatrul maghiar va impulsiona spectacolul de operă și operetă. Mai mult, forțe artistice de la Budapesta vor întreprinde mereu turnee, vor organiza stagiuni. Dar și colective lirice de limbă germană puteau fi întîlnite în orașul de pe malul Begăi, cum ar fi cele patronate de Leo Bauer. În 1899, o trupă prezintă *Trubadurul*, *Rigoletto*, *Faust*, *Norma*, *Noapte în Granada*, *Flautul fermecat*, *Olandezul zburător*, *Aida* — deci un repertoriu complex, susținut cu pricepere. Dirija Victor Heller și Gotlieb Waldreich. Soliști — Mila Bary, Margit Deley, Nora Deray, Nora Duce, Matilda Dubek, Roza Fried, Roza Hamburger, Julia Hutter, Olga Marker, Carol Astner, Carol Berger, Just Dworsky, Henrik Dudek, Adolf Kühns, Carol Stark, Wilhelm Tauber.

Bruno Walther, în calitate de corepetitor și dirijor, secondîndu-l pe V. Heller, desfășoară o susținută activitate la trupa de operă de la Timișoara, con-

---

[1] Massoff, I. *Teatrul românesc*, V. *Op. cit.*, p. 278.

[2] *Opera Română, Madame Butterfly*. În: *Patria*, II, 279, 31 decembrie 1920, p. 1.

[3] Bîrsan, Zaharia și Olariu, Caius. *Opera română din Cluj*. În: *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul*. 1918—1928, vol. II, 1929, p. 1263—1265.

[4] Agîrbiceanu, I. *Opera și Teatrul național*. În: *Patria*, II, 262, 11 decembrie 1920, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

tribuind prin gustul, talentul și cultura sa la ridicarea calității artistice a spectacolelor, deși valori solistice deosebite nu prea erau aici. Cu toate acestea, o anumită acurateță ce provenea din seriozitatea cu care era abordat actul interpretativ, făcea ca valoarea montărilor, interpretarea muzicală să se impună, mai ales că muzicieni de calibrul lui Bruno Walther nu admiteau compromisuri profesionale. Astfel, *Lohengrin*, jucat în 1898, reluat la 26 decembrie 1899, și *Olandezul zburător*, montat în 1899, au constituit realizări memorabile, la care aportul lui Bruno Walther a fost relevant. Indiscutabil, anii de ucenicie de la Timișoara au fost pentru celebrul dirijor de mai tîrziu ani de acumulări, oferindu-i un cadru prielnic dezvoltării sale artistico-profesionale.

În 1900 se poate nota prezența cîntăreței clujene Mary Halton în cadrul trupei timișorene, în opereta *Gheisha* de Sidnei Jones. Directorul trupei timișorene, Vasile (Layos) Mako se îngrijește de întărirea trupei, dar nu poate ieși din profilul ei de operetă. Stagiunea 1900—1901, după *Povestirile lui Hoffmann* cu Laura von Rethy, și *Faust* succed: *Fatinizza*, *Mam'zelle Nitouche*, cu cîntăreața budapestană Ilko Kinski-Palneay, *Frumoasa Elena*, și *Dominoul negru* de Auber. În februarie 1903, repertoriul consta din: *Faust*, *Nunta lui Figaro*, *Bărbierul din Sevilla*, *Lohengrin*, *Othello* de Verdi, *Ebreea*, *Cavalleria rusticana*, alături de care stau operete ca, *Viața pariziană*, *Adam și Eva*. Trupa, compartimentul soliști și orchestră, era destul de bine închegată, mai puțin corul. S-a jucat în 1903—1904 *Trubadurul*, *Rigoletto*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Liliacul*. Opera lui Wagner *Tannhäuser* s-a prezentat în 1904—1905, cu concursul unor membri ai reuniunilor. Dealtfel, forțele teatrului nu puteau singure, pe atunci, să rezolve problemele complexe ale unei partituri mai pretențioase, și se apelează la muzicieni amatori care erau dornici de afirmare și aveau reale însușiri. *Trubadurul*, *Studentul cerșetor*, *Sînge de husar* sînt titluri din 1905—1906, cînd se înregistrează un ușor declin al manifestărilor operistice, accentuat în lunile care urmează. Se revine abia în sezonul 1907—1908, cînd dirijorul Novacesk Martin, cu concursul tenorului budapestan Elemer Picher abordează partitura operei *Carmen*, urmată de *Bărbierul din Sevilla* și *Farmecul unui vals*. Anul următor, cîteva operete și, evenimentul real, montarea operei lui Auber *Muta din Portici*, în care rolul principal l-a deținut cu virtuozitate balerina maghiară Sidi Balogh.[1]

Teatrul Maghiar din Timișoara abordează în 1909—1910 un repertoriu predominat de operă: *Bal mascat*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Rigoletto*, *Carmen*, *Tosca*, dar operetele nu puteau lipsi de pe afișe: *Liliacul*, *Voievodul țiganilor*, *Vînzătorul de păsări*.

Rosina Rossi a cîntat în trupa timișoreană în stagiunea următoare în *Povestirile lui Hoffmann*, *Rigoletto*, alături de tenorul Georg Bijczy și baritonul Gaspar Szanto. Cum reuniunile locale, prin nivelul lor artistic, vizau creații desfășurate, nu e un miracol că în primăvara anului 1911 se joacă tabloul muzical *La șezătoare*, cu Lucia Cosma, care și-a dovedit din nou deosebita muzicalitate.

Cele mai populare creații lirice erau conform gustului timișorenilor, *Povestirile lui Hoffmann*, *Rigoletto*, *Bărbierul din Sevilla*, care aproape că n-au

[1] Reichet, I. Margareta. *Cronica vieții muzicale timișorene din primele patru decenii ale secolului XX*. București. Lucrarea de diplomă, Conservatorul „C. Porumbescu", 1978, p. 48—52.

Scanned with OKEN Scanner

absentat de pe afişe în al doilea deceniu. *Martha* sau *Tosca* erau în schimb reprezentaţii sezoniere. Şi aici opereta era la mare cinstire prin cele mai consacrate titluri: *Liliacul*, *Văduva veselă* . . .

D. Mihăilescu Toscani şi Grigore Teodorescu cîntă în trupa timişoreană, în stagiunea 1919—1920, în: *Faust*, *Paiaţe* şi *Cavalleria rusticana*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Sylvia*, *Contele de Luxemburg*, *Farmecul unui vals*, . . .

În mai 1920, o trupă de operă din Budapesta vine la Timişoara. S-a cîntat *Rigoletto*, rolul titular fiind interpretat cu siguranţă şi pathos dramatic de Jean Athanasiu.

Cum trupa maghiară era în dezagregare, primăria timişoreană cere o trupă românească şi astfel se hotărăşte susţinerea activităţii lirice la Timişoara de către trupa de operetă bucureşteană C. Grigoriu condusă, după cum am văzut de Maximilian-Leonard. La 5 octombrie 1920 s-a deschis stagiunea cu opereta *Dama în hermină*, urmată de creaţii familiare timişorenilor: *Farmecul unui vals*, *Floarea din Stambul*, *Vînzătorul de păsări*, *De-aş fi rege* . . . Flăcări mistuitoare au întrerupt acest început frumos, Teatrul comunal fiind distrus pînă în temelii, au urmat spectacole în săli improvizate — hotelul Grand, hotelul Ferdinand . . . Aşadar, Timişoara a avut, intermitent, bogate stagiuni lirice. Erau trupe itinerante care vizitau oraşul, din rîndul căruia multe erau pe genul operetei, prezentînd titlurile de rezonanţă.

La Sibiu, opera se bucura de mare interes. Forţe artistice locale, membrii ai reuniunilor şi Capella orăşenească colaborează la realizarea unor spectacole de operă dirijate de Jan Leopold Bella, Adolf Nowak . . .

Am menţiona în această ordine reprezentarea: *Freischütz* (1898), *Das Blacchen des Eremiten* (1899), *O noapte în Grenada* (1900), *Olandezul zburător* (8 aprilie 1901) cu Karl Ungar, Mathilda Hochmeister, Gustav Binder, Hermine Weiss, Wilhelm Orendt. Corul a fost asigurat de membrii Asociaţiei „Hermania" şi „Musikverein", *Nevestele vesele din Windsor* (1902), *Faust* (1903), *Don Juan* şi *Undine* (1904), *Fidelio* (1906) jucată de Mathilde Larcher, Karl Glückschlig, Wilhelm Orent, Hans Copony, Karl Ungar. Memorabile au fost turneele organizate de trupa directorului Leo Bauer, începînd cu 1904. În 1907, corul bărbătesc „Hermania" şi orchestra orăşenească prezintă opera *Mignon*, *Lohengrin*, în 1908, *Mireasa vîndută*, *Trubadurul*, *Tannhäuser*, în 1909 cu Konrad Dörschlag, Victor Hermann, Wilhelm Orendt, Herman Orendt, Karl Glückschlig, Emil Hochmeister, Ferdinand Graef, Alois Röthel, Mathilde Larcher, Viktorina Phleps, Emilie Mener. S-au mai jucat şi *Traviata*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Paiaţe*, *Cavalleria rusticana*, *Rigoletto*, *Ebreea*.

Răsunătoare a fost montarea *Aidei*, în 1911, cu Karl Ungar (Regele) Mathilde Larcher, (Aida) Emilie Mener (Amneris), Victor Hermann (Radames), Wilhelm Orendt (Amonasro). În 1912, s-a cîntat *Kuhreign* de Kienzl, în *Regina din Saba*, în 1914.

După 1904, Sibiul are iarăşi stagiuni lirice permanente datorită impresarului Leo Bauer care, timp de zece stagiuni, a oferit spectacole lirice, mai ales de operetă, astfel că, publicul a cunoscut repertoriul curent cu celebrele *Liliacul*, *Girofle-Girofle*, *Boccacio*, *Studentul cerşetor*, *Voievodul ţiganilor*, *Mam' zelle Nitouche* şi altele, într-o alternanţă destul de variată. Mai deosebit, se poate menţiona reprezentarea operei comice în trei acte *Viola* de H. Kirchner, în februarie 1904. Din 1906, repertoriul se lărgeşte prin abordarea operei

Scanned with OKEN Scanner

Trubadurul, într-un fel, *Poștalionul din Lonjimeau*, operă comică, apoi operele, indicate mai sus. În lunile de vară apare la Sibiu, începînd cu 1908, și Societatea maghiară a lui Szilagy Deszö, profilată tot pe operete. În februarie 1912 au jucat și *Janoș Viteazul*. Cele două companii își disputau publicul, iarna cea germană, vara cea maghiară. În octombrie 1909, Asociația „Männergesangverein" a jucat opera lui Marschner, *Hans Heiling*.

În aprilie 1913, trupa lui L. Bauer a mai avut o zvîcnire într-un ciclu de opere: *Olandezul zburător*, *Fidelio*, *Carmen*, *Nunta lui Figaro*. În același an, în august, ia naștere la Sibiu o nouă trupă de operetă, a lui B. Heves.

Stănescu-Cernea conduce o trupă de operetă la Sibiu în aprilie 1920, jucînd *Voievodul țiganilor*, *Pericola*, *Camarazii* de Kalman.

Reuniunea română din Sibiu abordează opera avînd de acum forțe solistice, tinerii bursieri ai Societății de Teatru Român, Ștefan Mărcuș, I. Crișan, cărora li se alăturau cîntărețele Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Aca de Barbu. Încă din vremea cînd aici era G. Dima, se instaurase interpretarea unor opere ca *O noapte în Granada* (1886). Opereta *Moș Ciocîrlan* de T. Flondor se înscenează la Sibiu prezentîndu-se în 9, 10, 11 iunie 1905. Interpreții: Lucia Cosma (Florica), Delia Olaru (Tincuța, prietena Floricăi), Ștefănescu (Stan), Gh. Pantazi (Moș Ciocîrlan), I. Crișan (Chirilă), Damian (primarul Frunză), Iuliu Enescu (Vînătorul George), E. Bucea (notarul) și Ganea (cîrciumarul), Eugenia Ionescu (Smărăndița). A dirijat compozitorul și H. Kirchner, regia Grigore Cavaler de Pantazi. *Familia*, prin condeiul lui I. Vulcan (XXXXI, 23, 5 iunie 1905, p. 226) remarcă ... „privelișteа nespus de frumoasă a scenelor românești, a jocurilor naționale, a călușarilor ... iar doinele fermecătoare care mi-au strîns inima de o jale dulce și mi-au pus lacrimi în ochi."[1] Spectacolul s-a reluat și în august, în zilele festive ale inaugurării Casei Naționale Române. Artiștii Reuniunii române realizează o interpretare deosebită, trei seri la rînd, iată o semnificativă relatare în *Luceafărul* (nr. 13—14, 15 iulie, 1905, p. 278)[2] ... „opera *bucovineanului*, scrisă la o acțiune *moldovenească*, executată de o primadonă *bănățeană*, de un tenor din *Muntenia*, *Moș Ciocîrlan basarabean* și un cor *transilvănean*." Și N. Iorga asistase la reprezentațiile de la Sibiu, și-și manifestă entuziasmul, deși nu e satisfăcut de specificul românesc, de intriga prea simplă a acțiunii. Admiră însă costumele și cadrul scenic al montării. Reuniunea din Sibiu a prezentat opereta lui Flondor și în cadrul serbărilor de la Expoziția Jubiliară. Din nou scrie N. Iorga, de data aceasta mai favorabil, punctîndu-i semnificația: „*Moș Ciocîrlan*, cu certele sale de cîrciumă, cu vînătorile sale de urs, cu păcatele sale din pădure, cu hora lui largă, ajunge cu mult mai presus de valoarea lui muzicală, un simbol, un sfînt și un mare simbol."[3] *La șezătoare* de T. Brediceanu a fost jucată tot de membrii Reuniunii române, la 2/15 iunie 1908, la Sibiu, constituind un „eveniment în mișcarea noastră artistică", după cum avea să susțină O. C. Tăslăuanu[4] care mai remarcă în această creație străduința artei ... „de a-și căuta izvoare nouă de

---

[1] Buescu, C. *Restituiri muzicale. Carol Miculi și Tudor Flondor*. București 1977, Edit. muzicală, p. 155.

[2] Buescu, C. *Op. cit.*, p. 159. Vezi și *Serbările de la Sibiu* de I. Vulcan. În: *Familia*, XXXXI, 33, 14 august 1905, p. 395—396.

[3] *Semănătorul*, V, 35, 24 septembrie 1906; cf. Buescu, C. *Op. cit.*, p. 16.

[4] *La șezătoare*. În: *Luceafărul*, VII, 15 iulie 1908, p. 339.

Scanned with OKEN Scanner

inspirațiune și de primenire în creațiunile țărănești." În cuplaj cu scena lirică s-a jucat în același spectacol *Crai nou* de C. Porumbescu, comemorîndu-se un sfert de veac de la moartea timpurie a compozitorului.

Interpreții acestor creații pe scena Teatrului orășenesc au fost, în *Crai nou:* Dochia — Veturia Triteanu, Anica — L. Barbu, Moș Corbu — Chișu, Leonaș — I. Roșca, Ispravnicul — Curea, Bujor — I. Enescu, care a semnat și montarea; *La șezătoare:* Ileana — V. Triteanu, Sorin — C. Rădulescu, Dumitra — T. Bogdan, Lelea Chiva — Iulia Dancaș, Marin — I. Enescu.

Reuniunea culturală a meseriașilor romani din Sibiu a inclus în serbarea din 26 iunie 1909 comedia muzicală *Cisla* de C. Porumbescu, dirijată de A. Bena. În distribuție: Toader — G. Trifan, Vornicul — G. Mocian, Martin — I. Stanciu, Bucur — N. Ișan.

O altă creație lirică îmbrățișată de inimoșii interpreți ai Reuniunii a fost *Poemul muzical-coregrafic* de Tiberiu Brediceanu, în care Lucia Cosma, Veturia Triteanu și, desigur, compozitorul, în calitate de dirijor, au etalat calitățile lor muzicale. Era, de fapt, o tentativă de a aduce în scenă mostre ale frumuseții melosului popular care i-a dat compozitorului certitudinea înaintării pe acest drum al valorificării culegerilor sale pe teren. Aceasta poate fi preludiul la ceea ce va fi mai tîrziu „*Scenele*" sale lirice, acele icoane din popor ce au impus numele lui T. Brediceanu.

O performanță a Reuniunii române din Sibiu, întărită cu personalitățile artei interpretative transilvănene, a fost seara de operă din 3 iunie 1913 (repetată de trei ori), cu *Secretul Suzanei* de E. W. Ferari, tradusă în românește de M. Cuntan, cu V. Triteanu, Ionel Crișan, Alfred Lorenzo, căruia îi aparține și regia, și *Cavalleria rusticana* în traducerea lui St. O. Iosif, versurile de O. Goga, cu V. Triteanu (Santuzza), St. Mărcuș (Turidu), I. Crișan (Alfio), Valeria Greavu (Lola). Dirijor Herman Heinrich, de la opera din Troppau, dar repetițiile fuseseră conduse de A. Stubbe. Costumele, decorurile au fost preluate de la trupa lui Leo Bauer.[1] Succesul a fost mare, iar reușita deplină. O. Tăslăuanu își exprimă satisfacția pentru reușita realizată (*Luceafărul*, XII, nr. 13—14, 1 iulie, 1913, p. 413—415), deoarece marchează un nou pas pe linia afirmării artistice a românilor transilvăneni. „Valahii disprețuiți au dovedit străinilor conlocuitori că sînt în stare să înțeleagă și muzica clasică; iobagii de ieri, cari își înecaseră suferințele în jalea doinelor, au apărut, abia după o jumătate de veac de libertate, în mijlocul lor ca un element cultural, capabil de cele mai înalte prestațiuni artistice".

Inaugurarea Muzeului etnografic din Sibiu a fost marcat și prin reprezentarea pentru întîia oară a poemului muzical etnografic de T. Brediceanu: *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec*, la 6 august 1905, în cadrul manifestărilor Societății „Astra".[2] Au interpretat: Gheorghe Dunca, Nicolae Popoviciu, Maria Bulcă, Petrina Costea, Cătă'in Lupu. Conducerea ansamblului, Ioan Bușița din Beiuș. Ideea acestor poeme care înfățișau datinile românești era unitatea de cuget, simțire și artă românească.

[1] *Opera românească la Sibiu.* În: *Luceafărul*, XII, 11, 11 iunie 1903, p. 362 — 363.

[2] S-a jucat apoi, în 1907 la Budapesta, 1909 la Arad, 1911 la Viena, 1912 la Brașov, și Timișoara, Cluj și București; cf: Popescu, L. *Creația lirico-teatrală a lui Tiberiu Brediceanu*, Conservatorul „C. Porumbescu" 1967, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

Natural, încă nu erau create condițiile afirmării talentelor românești, multe mulțumindu-se, într-un caz fericit, cu rolul de coriști ai reuniunilor. Cîteva excepții de la regulă sînt cunoscute, personalitățile muzicii transilvănene. Alții ar trebui repuși în drepturile lor, deoarece au reprezentat națiunea. Bunăoară, e necunoscut baritonul Victor Madincea, solist decenii la rînd al Operei vieneze, fiind angajat de către G. Mahler.[1]

Cavalleria rusticana în interpretarea Reuniunii române din Sibiu

Nici Brașovul nu a fost mai prejos în ceea ce privește manifestările lirice. Trupele locale ale Teatrului german sau cele constituite cu ajutorul Societăților muzicale ori cele itinerante conduse de Leo Bauer au asigurat nu numai periodicitate, dar și o interesantă configurație a repertoriului, care nu scruta zona creației contemporane, deoarece titlurile preferate se identifică în muzica romantică. Cîteva excepții nu infirmă regula, bunăoară partituri de Brediceanu, deoarece, ca limbaj, ca tehnică de compoziție, nu depășesc preceptele romantice. Leo Bauer, în cadrul Teatrului german din Brașov, are o stagiune de opere între care și *Das Watterschmied* de Lortzing, jucată la 8 aprilie 1899.

G. Dima, cu formația Reuniunii române de cîntări, interpretează la 28, 29, 30 martie 1900 opera lui Kreutzer *O noapte la Granada*, lucrare des întîlnită în programele muzicienilor amatori transilvăneni. A dirijat G. Dima ansamblul cu un buchet de soliști experimentați: D. Popovici-Bayreuth (Vînătorul), Eugenia Moga (Gabriela), C. Popovici (Gomez), N. Oancea (Vasco), S. Stinghe (Pedro), V. Branisce (Ambrozie).

Stagiunile Teatrului german erau eminente, avînd numeroase lucrări cu muzică, dar și opere. Cele mai semețe, probabil, au fost în 1908, cînd Leo Bauer realizează spectacole de ridicat nivel artistic. La 30 ianuarie 1908 s-a

[1] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. IV, *Op. cit.*, p. 533.

Scanned with OKEN Scanner

cîntat *Carmen*, cu Soldat-Reger, Marie Soldat, Natalie Bauer, Elsa Penk, Leontine Gärtner. *Trubadurul* s-a jucat la 27 aprilie, cu Sigmund Feder (Contele de Luna), Rosine Rossi (Leonora), Irene Heller (Azucena) și Carol Dura (Manrico). *Mignon* s-a jucat la 14 mai 1908. Dirijorul trupei era Hilarius Bensschef.

Un an mai tîrziu, Teatrul german oferă spectatorilor comedii cu cîntece ca *Lumpacius vagabondus*, cu muzica de H. Scholtes, opereta *Fata pădurarului* de G. Jarno (11 august 1909), comedia cu cîntece *L'amour veille*. În octombrie 1910, pe afișele brașovene figura *Concertul*, Lautspiel de H. Bahr, cu trupa L. Bauer.

Rudolf Lassel prezintă cu Ansamblul „Männergesangsvereins", la 20 iunie 1910, *Olandezul zburător*, cu orchestra Filarmonicii și soliști din alte centre: Iosefine Kisinger (Viena), Selma Hackmüller, Wilhelm Orendt (Sibiu), Max Brubek (Olmuz), Wilhelm Knopf.

În stagiunea din 1911, luna mai, brașovenii au putut viziona opera *Fidelio*, dirijată de Hans Mohr, *Tiefland*, cîntată de Adolf Lorenz, Josef Gerold, Anton Häzl, Elsa Bräuer. A dirijat Ernst Nusbaum.

Trupa Leo Bauer a Teatrului german joacă la 10 aprilie 1913 *Olandezul zburător*, cu Willy Schmidt, Ani Birch, Alex Gregor, Helene Maurer, Gong Werner și Maria Witte. Urmează *Nevestele vesele din Windsor* și *Undine* de Lortzing. Dirijorul trupei — Karl Nökren.

Opera *Tannhäuser* o prezintă formația întărită a „Männergesangvereins" condusă de R. Lassel, la 12 iunie 1913. Au cîntat: W. Knopf, W. Orendt; la această realizare a contribuit și Paul Richter, instruind ansamblul coral.

G. Dima, cu Reuniunea, realizează o seară de operă în 16, 18, 20 iunie 1913, interpretînd *Cavalleria rusticana*, în traducerea lui St. O. Iosif, cu Veturia Triteanu, E. Jinga, G. Folescu, St. Mărcuș, M. Moga; *La șezătoare*, cu V. Triteanu, G. Folescu, M. Moga, M. P. Dima, M. Popescu, Romul Ardeleanul, R. Prișcu. Regia, Aurel Bănuțiu. Și-a dat concursul Orchestra filarmonică. Publicul, după cum arată *Kronstädter Zeitung* (nr. 12, 17 iunie 1913), . . . „a fost recunoscător artiștilor."[1]

Stagiunile nu au mai avut același viitor. În 1914, la 6 iunie, s-a abordat de către cîntăreții „Männergesangvereins-ului" *Fidelio*. Aceeași operă s-a cîntat și la 15 aprilie de către trupa Teatrului german condusă de Leo Bauer, a dirijat Karl Nörken. Soliști: Alfred Guntram, Paul Maria Witte, Alexandru Gregor, Ani Birch, Willy Schmidt, Elsa Grunwald, Georg Werner, Iosif Mork și Carol Stechl.

La Sighișoara, amatorii de muzică „Musikalische Gesellschaft" realizează spectacole lirice cu operele *Freischütz*, *Flautul fermecat*, în 1900. Ei cîntă și *Requiemul* de Mozart, *Mesias* de Händel. Ca evenimente deosebite, premiera Singspielelor: *Anghelina*, *Turcii în preajma Sighișoarei*, libret, Michael Albert, la 16 noiembrie 1913, și *Guvernanta* de Rudolf Lassel, libret Julius Römer, la 6 iulie 1914. Ambele au fost dirijate de Armin Haag.[2]

Lugojenii, în cadrul Reuniunii de cîntări, au aspirat spre genurile muzicale ale teatrului, atunci cînd în 1900 au interpretat *Idila la țară*, cu Ofelia

[1] Franga, G. *Opera Românească* . . . vol. V, *Op. cit.*, p. 1290.
[2] Mild, Friedrich, dr. *Aus dem Musikleben Schässbungs*. În: *Gross Kohler Zeitung*, XXV, nr. 2703, 30 octombrie 1930.

Scanned with OKEN Scanner

Ianculescu, Tiberiu Brediceanu, Silvia Iorga, Ana Pește anu, Caius Brediceanu, Constantin Ignea, August Silvasi. Au jucat, deasemenea, opereta *Crai nou* (1904) și vodevilul *Oala cu bani* (1907).

La Cernăuți, trupele de operetă austriece și nu numai, organizau stagiuni, ceea ce imprima peisajului cultural o notă de atractivitate. O contribuție deloc neînsemnată la întregirea acestui peisaj au avut-o și spectacolele lirice ale Societății „Armonia". Antrenînd studenții în manifestările sale, s-a izbutit formarea unei trupe, e drept, nepermanentă, dar care a reușit să dea viață scenică unor creații ca opereta *Crai Nou*, jucată cu succes în 1898 și 1899. O altă lucrare, opereta *Moș Ciocîrlan* de T. Flondor, președintele „Armoniei", a fost prezentată la 4 mai 1901 cu Aglaia Lupu, Hedwig Bucher, Grigore Pantazi, Gheorghe Sîrbu, Adrian Forgaci, Ștefan Scarlat, Constantin Berariu, Constantin Hostiuc. Regia a semnat-o Gr. Pantazi, iar conducerea muzicală — compozitorul. Spectacolul s-a reluat în anul următor, luna mai. Succes mare cronici multe și elogioase,[1] ceea ce explică de ce această creație a intrat în repertoriul Reuniunii din Sibiu... Pe linia abordării creației lirice originale, pentru a întreține nestrînsă flacăra patriotismului, s-a cîntat în 1909, de către membrii Societății „Arboroasa", *La șezătoare* și *Crai Nou*.

Publicul craiovean, care avea o frumoasă tradiție teatral-muzicală, nu-și dezminte pasiunea, încurajînd opereta și chiar opera. În jurul anului 1900, trupa Teatrului Național, în care figurau I. Băjenaru, N. Poenaru, Irina de Vlădaia, Iosefina Gălușcă, Ion Anestin, Al. C. Bărcănescu, juca cu aplomb creații cum ar fi: *Principesa de Trebizonda, Mam'selle Nitouche, Vînzătorul de păsări*, ... Cînd, în 1900, se adoptă decizia desființării trupei lirice din cadrul Teatrului, s-a dat o lovitură grea celor care iubeau muzica, ... N-au lipsit turneele trupelor străine, ca trupa italiană a lui Mici Labruna în care figurau Emilio Strado, Attilio Beletti, Italo Pichi. Din repertoriu făceau parte operele lui Verdi: *Trubadurul, Traviata* ... În aprilie 1903, opera cehă cu *Mireasa vîndută* și *Dalibor*. Opera italiană liliputană, trupa italiană a lui Castellano în 1912. Gr. Gabrielescu, personalitatea principală a vieții muzicale craiovene din primii ani ai secolului XX, a organizat audiții ale Conservatorului „Cornetti", cu fragmente din operele *Faust*, *Bărbierul din Sevilla*, în februarie 1914.

Melomanii gălățeni, care prețuiau opera și opereta, aveau posibilitatea, cel puțin cîteva săptămîni pe stagiune, să asiste la reprezentațiile unor trupe românești și străine care veneau de la București. De regulă, aceste trupe se opreau la Brăila, Iași ... Elena Teodorini a jucat cu trupa sa italiană, la cumpăna anilor 1899—1900, *Sapho*, *Boema*. Al. Marinescu a organizat în 1900, primăvara, un turneu cu Nora Marinescu, care avea o excelentă creație în *Pericola*, ca și Achil Popescu. Th. Cusinschi juca cu ansamblul său în vodeviluri.[2]

Opera *Tosca* de Puccini s-a cîntat la Galați în decembrie 1900 de către o trupă italiană.[3] Și în decembrie 1901, Galațiul a găzduit un ansamblu italian.

---

[1] Vezi, C. Buescu. *Restituiri muzicale. Carol Miculi și Tudor Flondor*. Op. cit., p. 149—153.

[2] Cosma, V. *Teatrul Muzical din Galați*,. 1956—1966, Galați, 1966, p. 27. Această lucrare ne-a fost de mare folos privind trupele lirice la Galați.

[3] Benisache, V. *Galați, Opera italiană*. În: *România Muzicală*, XI, 20, 1 decembrie 1900, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

N. Niculescu-Buzău conduce o trupă de operetă în 1903, cu Leonida Ioanid. Între 1905—1916, an de an, primăvara, au avut reprezentații, ceea ce a făcut posibilă popularizarea celor mai cîntate creații ale genului. E adevărat că pe lîngă *Văduva veselă*, *Boccacio*, *Liliacul* locuitorii acestui oraș au vizionat o sumedenie de lucrări slabe, dar acesta, pesemne, trebuia să fie tributul pe care erau datori să-l plătească culturii lor. Orșicum, erau la zi, prin trupa lui C. Grigoriu, cu unitățile mondiale ale genului. Gălățenii au cunoscut însă și arta unor mari interpreți români ai operetei clasice: Leonard, V. Maximilian, Carussy, N. Miciora, Elena Mavrodi . . .

Documentele vremii furnizează unele informații dacă nu suspecte, cel puțin curioase. Astfel, la Caracal, o trupă de operetă a jucat în august 1914 opereta *Panama* de Cristide, pe text de Dacian.[1] Tot aici a concertat în februarie 1919, de altfel ca și la București, Iași, Craiova, tenorul Giacomo Borelli, de la „Metropolitan" din New-York, considerat rival al lui Carusso, deținător al unei voci „gigantice".

Impresarul I. Kauffmann aduce o trupă de operetă germană-israelită la Constanța, în 1904, prezentînd spectacolul *Ischo-Rach*.[2] În 1905 are loc turneul companiei lui N. Bărcănescu, care joacă: *Vînt de primăvară*, *Mam'zelle Nitouche*, *Pericolla*. P. Marinescu vizitează cu trupa sa Constanța în 1906. În același an poposește în orașul de pe malul Mării Negre și trupa armeană condusă de Blulian jucînd: *Ghevezè berber* (Bărbierul guraliv) și *Leblebegi Harbor* (*Flecarul-vînzător de năut*). A. Bobescu prezintă spectacole în 1907. Un ansamblu de operă italian conduce în 1908 C. Castellano, avîndu-l ca dirijor pe Massini (tatăl lui Egizzio), susținînd *Rigoletto*, *Carmen*, *Tosca*, *Lucia*, *Bărbierul*, *Faust*. Coletti conduce o altă trupă italiană, în septembrie 1910. Trupa greacă a lui Lavranga a vizitat Constanța în 1913, cu *Tosca*, *Paiațe*, *Cavalleria rusticana*, *Faust*. De obicei în sezonul estival, la Casin (Casinou) se perindau trupe de operetă românești și străine, cu nume de rezonanță, cultivînd un repertoriu variat, îndeosebi austriac și francez, cu titluri de atracție, care azi au dispărut, fiind arareori de reală valoare.

Inevitabil, o susținută propagandă a genului trebuia să ducă la nașterea dorinței de afirmare în acest domeniu a unor amatori locali. Astfel că, în 1917, Ion Antoniu, dirijor la Galați, cu un mănunchi de cîntăreți amatori: Maria Movileanu, Elena Marinescu, Amelia și Alex. Lupescu, A. Teodorescu, Ion Georgescu, Florica Pursch aveau intenția să prezinte cantata lui E. Mezzetti *Sărbătoarea Luminii*.[3] Ideea închegării ansamblului nu l-a părăsit pe I. Antoniu care la 8 aprilie 1918 fondează Asociația lirică de operă și operetă care a finalizat entuziasmul în reprezentații cu: *Contrabandistul* de Offenbach, *Visuri de artist*, *Cabana* de A. Adam, *Domnișoara Margot* de Offenbach, *Impresarul* de Mozart, *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Pentru coalizarea forțelor muzicale, instituții de fanfară, cîntăreți bisericești pentru cor, I. Antoniu a lansat multe apeluri, care au permis împlinirea visului său ca să joace cu forțe proprii, ani la rînd, creații de rezonanță.

---

[1] *Teatru*, *I*, *3*, septembrie 1914.
[2] Ionescu, Nicolae D. *Euterpe la Constanța*, *Op. cit.*, p. 37.
[3] Idem, p. 39 și Georgescu, Silvian. *Orchestra simfonică de Stat din Galați*... 1955—1965. Galați, 1965, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

Aceleași trupe, cum arătam, se opresc la Brăila. În plus, am identificat trupa italiană de operă condusă de Micci Labruna și L. Sihagra, care în decembrie 1900 a interpretat operele *Othello* de Verdi și *Carmen*, dar publicul nu frecventa spectacolele[1]. O trupă italiană neidentificată se mai găsește și la Buzău, în decembrie (sau ianuarie) 1903. E vorba de trupa unui oarecare Petroleri, care joacă *Aida* și *Trubadurul*.[2]

Focșanii, în 1902, toamna, fuseseră vizitați de compania lui A. Bobescu. Castellano a inclus pe lista orașelor în care a poposit și Constanța, în februarie 1912. La Rîmnicul-Vîlcea, în august 1912, a izbucnit scandalul din trupa lui Ștefănescu-Spiro și Ionescu, artiștii refuzînd să mai apară pe scenă dacă nu vor fi plătiți. A fost necesară intervenția primarului . . .

Evident că nu am reușit inventarierea tuturor trupelor care au fost în orașele românești. Nu am sesizat nici toate ansamblurile de diletanți care au slujit scena lirică. Bunăoară, cine au fost aceia care în 1907, la Budapesta, sau aceia care în 1910, la Viena, au prezentat poemul muzical-etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureș* . . .?

De asemenea, cui datorăm interpretarea tabloului *La șezătoare*, în 1907, la Budapesta, Arad în 1909, Oradea în 1911, Viena în 1911, Timișoara în 1911?

La încheierea acestui capitol important al muzicii noastre privind mișcarea lirică, apelăm la cuvintele lui Alfred Alessandrescu care, într-o cronică din *Muzica* nr. 8—9, 1920, p. 246, constata: „Opera română în ciuda tuturor greutăților . . . și-a afirmat cu tărie dreptul la viață" . . .

PERSONALITĂȚI ALE ARTEI LIRICE

Hronicul muzicii românești nu este conceput monografic și, ca atare, biografiile mizicienilor, atît de necesare, nu apar în paginile sale decît parțial și numai printr-o privire de sinteză solicitată cititorului care, recombinînd diferitele aspecte răzlețe, apărute în capitole disparate, poate dobîndi contururile profilului acelui artist. Cum anumite date nu au cum fi integrate problemelor tratate, vom recurge, ca și în alte volume ori capitole, la un subterfugiu, schițînd în cele mai generale linii elementele vieții marilor noștri artiști lirici, nu înainte de a constata că încă nu ne cunoaștem valorile, oprindu-ne doar la cele mai semețe, că artiști importanți, afirmați în străinătate, nu au intrat încă în Panteonul muzicii noastre, sau că momente marcante din activitatea multora au scăpat muzicologilor biografi.

Ce poate fi mai concludent pentru susținerea tezei penetrației cîntăreților noștri decît asemenea extrase concludente din presa vremii. În revista *România Muzicală și Teatrală* (nr., 14, noiembrie 1905, p. 191), *Știri diverse* se scria: „Marioara Șereda (Skeletti) cîntă în trupa engleză „Sovage" în America, în *Faust, Tannhäuser, Lohengrin;* Bazeli (tenor român, n.n.) se află la San Francisco într-o trupă cu Tetrazzini; Caliopi Șeinescu — la Monte Carlo; Olimpia

[1] *Gazeta Artelor*, I, 13, 26 ianuarie 1903, p. 8.
[2] *Corespondențe*. În: *România Muzicală*, XII, 2, 15 ianuarie 1901, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Georgiades — în Franța." Aceeași revistă (nr. 17 din februarie 1906) relata că Nuovina e elogiată de presa pariziană pentru rolul Charlotei din opere *Wer-ther* (p. 252); Darclée a cîntat la Veneția, în *Tosca*, cu enorm succes (p. 256) . . .

Dar o serie de nume, inclusiv de regizori de operă, coregrafi, ne scapă. Bunăoară, cine este basul Constantin Nicolau, bas angajat al Teatrului „La Scala" din Milano, în 1903—1904, Lucrezia Ștefănescu, Elena Litta, Constantin Rădulescu (aflat în 1915 la Opera Metropolitan din New York), Magdalena Sion (Magda Dorini) . . . E cert că nu vom elimina asemenea lacune dar, sesizînd anumite aspecte, vom facilita viitoarele contribuții, care se vor proiecta doar în acest plan și, ca atare, vor putea fi mai adînci, mai vaste, mai generoase. Rămîne un enorm capitol ce va trebui cercetat, îndeosebi pe baza presei internaționale care a consacrat, consemnat și validat arta lirică a românilor. Astfel, cîntăreților li se datorește stabilirea unor solide punți între muzicienii români și muzicienii de peste hotare.

„Peste cîțiva ani toate scenele mari de muzică vor poseda cîte o stea română . . ." sînt gîndurile vizionare și visătoare ale lui V. Alecsandri împărtășite lui D. C. Olănescu-Ascanio, în scrisoarea din 18 decembrie 1888.[1] Într-adevăr, la cumpăna veacurilor, cîntăreții români puteau fi pretutindeni auziți, arta lor fiind aplaudată în centrele mondiale de cultură și muzică. A fost o glorioasă epocă de afirmare și răspîndire a artei noastre interpretative, care a interferat generația Eufrosinei Popescu, Elenei Teodorini, Nuovina, Darclée, Dimitrescu, Popovici-Bayreuth, Gabrielescu, cu cea a lui Traian Grozăvescu și Viorica Ursuleac, ce abia pășeau în templul liric. Lupta pentru afirmarea vocilor românești s-a desfășurat concomitent și pe plan intern, pentru valorificarea potențialului lor artistic în țară. În acest sens, pot fi revelatoare următoarele rînduri din *Izvorașul* (I, 6, noimebrie 1919, p. 13) care semnalînd succesul sopranei Viorica Ursuleac la Opera din Agrau, arăta: „Ce trist lucru, că astfel de forțe și multe altele le lăsăm părăsite în străinătate. E de dorit ca cel puțin acum, *cînd răsare soarele primăverii rîndunelelor Thaliei române*, aceste fiice să grăbească a țese cu firele lor fine și sănătoase încă, scenele înființatelor teatre românești!

Sînt convins, scria mai departe P. Mărișcu, că în Dna Ursuleac ori ce teatru va face o bună achiziție" . . .

Să ne oprim doar asupra unor personalități, riguros selectate, ținînd cont ca activitatea lor să se înscrie în această etapă, chiar să înregistreze un punct maxim. Deci, nu vor intra în această perspectivă artiștii care se aflau la începutul carierei lor.

Grigore Alexiu. Iată un cîntăreț care se pare că n-a ieșit peste granițe, dar prin devotamentul cu care a slujit trupele românești de operă și operetă, și-a impus autoritar numele. Vocea sa de bas cantabil, nu prea mare, i-a permis creații remarcabile în *Rigoletto* (Monterone), *Ebreea* (Albert), *Trubadurul* (Fernando), *Bărbierul din Sevilla* (Don Bartolo). A fost un pilon de susținere al trupelor de operetă. Din 1912 a deținut funcția de maestru de muzică la Teatrul Național din București, timp de două decenii.

[1] Cosma, V. *Elena Teodorini*. București, Edit. muzicală, 1962, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

Jose Arat, tenor român, mai cunoscut în străinătate decît în țară. Activitatea sa artistică se remarcă de prin 1908. La Paris a făcut parte dintr-o trupă care a cîntat la Sala „Trocadero", în opera *Ruggiero et Alice* de Umberto Lani. A cîntat la Monte Carlo în operele italiene. În decembrie 1911 și februarie 1912, concertează la Ateneu, făcîndu-se remarcat prin claritatea vocii și sensibilitate în interpretarea liedului. După această dată, urma lui o pierdem . . .

Maria Assan (*Marie de Sany*). Născută la București înainte de 1860, a studiat în Franța, la Paris, apoi la Strasbourg, Conservatorul cu Caroline Ungher-Sébatier și Weber. Din 1875 apare în diverse recitaluri în Franța și în România, la seratele mondene din capitală. Se reîntoarce în Franța pentru perfecționare și frecventează clasa lui Louis Gilbert Duprès. S-a perfecționat cu Roger, Dnele Daram, Carvalho și Artôt. Concertează la Rouen, Toulouse, Bordeaux, Anvers. În repertoriul ei figurează: *Faust*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*. A cîntat la București, iarăși în orașe franceze, în Alger. Din 1913 predă canto la Conservatorul din București, printre elevele sale fiind: Virginia Miciora, Onoria Popovici, Augusta Karbus . . . M. Assan mai apare pe podiumul de concert pînă prin 1910. A murit în august 1931.[1]

Jean Athanasiu, bariton, unul dintre cei mai iluștri cîntăreți afirmați în deceniul al doilea al secolului nostru. S-a născut în București, la 28 ianuarie 1885. Din vremea studiului la liceul „Mihai Viteazul", cînta în corurile bisericești și la serbările liceului „Gheorghe Lazăr". A luat lecții de canto de la Aurel Eliade și participă activ interpretînd lieduri în diferite saloane bucureștene, fiind acompaniat de Th. Fuchs și Carmen Sylva. Beneficiind de o bursă, pleacă în 1909 în Italia, unde în scurt timp debutează în rolul Silvio din *Paiațe* și Alfio din *Cavalleria rusticana* (1912). Rolul Amonastro din *Aida* îl cîntă în 1914, la Torino, în trupa Teatrului „Vittorio Emmanuel". La Padova se remarcă în rolul Manfredo din opera lui Halo Montemezzi *Amorul celor trei magi*. La București ia parte la lupta pentru înființarea Operei Române; la Iași, cu Opera Română, întreprinde un turneu la Chișinău și Odesa. Reîntors la București are un rol activ la edificarea Societății Lirice „Opera", fiind președinte. A cîntat și în concertele simfonice dirijate de Enescu. Vocea sa puternică, de un timbru ales, ca și sensibilitatea erau întotdeauna puse în slujba expresiei.

În 1923, a fost angajat al Operei din Viena, apoi la Berlin, Roma (Teatrul „Constanzi"), cîntînd un repertoriu bogat, cu mare succes. A murit la 20 noiembrie 1938.

Theodor Aslan (1836—1900) este unul din primii regizori de operă pe care-i avem. După studii în țară, se îndreaptă spre cariera juridică, urmînd universități la Strasbourg și Paris. Aghiotant, împreună cu fratele său Gheorghe, al Domnitorului A. I. Cuza, după 1868 se dedică teatrului. E membru în comi-

[1] Predescu, Lucian. *Enciclopedia Cugetarea*. București, 1940, Cugearea — Georgescu Delafras. p. 58. vezi și Popescu Deveselu, Vladimir. *Cîntăreți români. Marie de Sany*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XI, București 1975, Edit. muzicală, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

tetul de conducere al Teatrului Național din Iași, apoi director, între 1871—1876. Are un rol esențial în făurirea trupei de operă de la Iași, din 1874—1875. Dedicîndu-se operei, probabil, regiei, din 1884, montează diferite lucrări; în 1889—1900 e director de scenă al Operei Române din cadrul Teatrului Național din București, unde montează opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella. Lui i se datorează traducerea în limba română a libretelor: *Hughenoții*, *Lohengrin*, *Lakmé*, *Cavalleria rusticana* și multe altele.

Ion Băjenaru (n. 1863), tenor liric cu o voce frumoasă, care timp de aproape trei decenii a slujit scena cîntînd în trupe românești. Se naște la Căciulați-Ilfov ca fiul preotului Gheorghe, venit din Ialomița. A urmat cursurile seminarului central din București, apoi Conservatorul, clasa lui G. Ștephănescu. Cînd era elev la canto se angajează corist la Teatrul Național, dar i se încredințează și roluri de solist în *Giroflé-Girofla* . . . Absolvind, merge la Milano, unde-și perfecționează tehnica de emisie. După un angajament la Craiova, se reîntoarce la București, devenind unul dintre tenorii favoriți ai publicului în trupele lirice românești. Stephănescu, Grigoriu îi prețuiau talentul și aptitudinile vocale. Rolurile sale în *Aida*, *Carmen*, *Trubadurul*, *Ebreea*, *Faust*, *Cavalleria rusticana*, *Petru Rareș* l-au impus ca un artist complex, care a stat alături de marii noștri cîntăreți din veacul trecut. În 1893 era prim tenor al Operei Române. A cîntat peste hotare (Constantinopol, 1898), a întreprins cu diferite ansambluri turnee în orașele țării, făcîndu-se îndrăgit și apreciat. Nu întîmplător, după 1915, se fac apeluri în favoarea sprijinirii sale materiale . . . „Și cînd ne gîndim că aplaudatul Radames, Faust, Don José de altădată, nu posedă nici măcar acel *Bene Merenti* care împodobește mirat, jenat pieptul atîtor nechemați.“[1] A murit sărac și aproape uitat, la București, în ziua de 6 noiembrie 1925.

Alexandru Constantin Bărcănescu (n. august 1873, la Brăila), tenor și dirijor, fiul tenorului C. Bărcănescu, fondator al Operei Române, în 1885. A studiat arta cîntului la București și Viena. Angajat la Opera Română, a cîntat rolurile de tenor liric într-o serie de creații, cum ar fi: *Norma*, *Carmen*, *Mignon*, *Fiica regimentului* . . . Din 1907 se consacră artei lirice, ca director de trupe cu care colindă țara. Devine dirijor, colaborator al lui Constantin Tănase la „Cărăbuș“, dedicîndu-se spectacolelor de revistă. Între 1931—1940 a activat ca maestru de muzică (dirijor) al Teatrului Național. A fost și compozitor de romanțe, dansuri, muzică de scenă. Moare în 1951.

Gemma Capeleanu-Mezzetti, soprană dramatică, născută la Turnu-Severin, la 16 august 1870. După școala primară și pensionul de la Craiova, urmează cursurile Conservatorului din București, clasa lui G. Stephănescu. Își desăvîrșește studiile la Milano și Viena. Cîntă la Craiova în trupa de operetă, iar din 1898, la Opera Română din București, în *Aida*, *Lohengrin*, *Ebreea*. Din păcate, înainte de 40 ani își pierde auzul, ceea ce i-a periclitat cariera artistică. A fost soția muzicologului ieșean Enrico Mezzetti. Moare la București la 19 decembrie 1939.

[1] *Flacăra*, V, 21, 5 martie 1916, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

Amelia Chițu, soprană cu o frumoasă carieră mondială. A cîntat în diferite centre europene, în Italia, pe scena Teatrului „La Scala", a apărut, în 1894, în opera lui B. Franchetti *Fior d'Alpe*. În 1899, pe aceeași scenă, a interpretat rolul Desdemonei din opera lui Verdi *Othello*.

Florica Cristoforeanu, născută la Rîmnicu-Sărat, la 16 mai 1886, a făcut o strălucită carieră lirică, al cărei apogeu a fost marcat după 1920. Studiile le-a urmat la București, unde i se remarcă frumoasele însușiri muzicale. Frecventează cursurile Conservatorului din Milano, clasa de canto a profesoarei Bodrilla. Debutează la București într-un concert avîndu-l acompaniator pe Th. Fuchs, ziarul *Universul*, din 25 septembrie 1907, prevăzîndu-i „o frumoasă carieră." În operă a debutat cu mare succes la 13 mai 1908, la teatrul din Capodistria, în rolul titular din *Lucia di Lammermoor*. Pînă în 1910 a cîntat sub numele de Cristina Floreanu. Urmează turnee prin Italia, în diverse trupe, interpretînd roluri în *Don Pasquale*, *Traviata*, *Bal Mascat*, *Somnambula*, după care urmează un turneu în Danemarca și Norvegia. Din 1910 se angajează în Compania „Grigoriu", profilîndu-se spre genul operetei. Primul spectacol, la 21 decembrie, în *Briganzii*, cu Leonard și Ciucurette. Realizările sale au fost memorabile în: *Voievodul țiganilor*, *Văduva veselă*, *O noapte la Veneția*, *Studentul cerșetor*, *Suzana*, *Eva* și chiar în revista *Obor-Gara de Nord*. Vocea sa, cum avea să o caracterizeze cronicarul *Rampei* din 21 aprilie 1912, nr. 150 era „... plină de avînt, elegant nuanțată în modulații, ... completată de un real talent scenic" a făcut ca F. Cristoforeanu să devină foarte îndrăgită de public. Nemaifiind angajată de noul director al companiei, se duce în Italia unde intră în trupa de operetă „Citta di Milano", cu care întreprinde un turneu în Uruguay. Repertoriul de operete al cîntăreței număra circa cincizeci de titluri, multe creații în prima audiție ale unor compozitori italieni. Devine directoarea trupei, „Citta di Milano". Cronicarul *Rampei* (455, 31 martie 1919) anunța astfel poziția cîntăreței: „Iată cum strălуce arta română dincolo de hotare, cum în țara muzicei, Florica Cristoforeanu poartă sus și mîndră stindardul talentului muzical românesc."

Sfătuită de dirijorul Tulio Serafim, Florica Cristoforeanu se va reîntoarce la operă, debutînd în *Cio-Cio-San*.[1] Anii următori, după 1920, au fost anii unor mari succese în domeniul operei ...

Lucia Cosma Minodora, soprană, excelentă interpretă de lieduri. Fiica deputatului român din Transilvania, Partenie Cosma, s-a născut la 13 septembrie 1875, la Beiuș. Școala a urmat-o la Sibiu, unde studiază și pianul cu Hedwig Bönike Herman. I se impune calitatea vocii de soprană lirică-lejeră, fapt pentru care G. Dima îi predă lecții de canto, teorie, armonie și o invită să apară ca so'istă în concertele Reuniunii. Din 1923 se consacră pedagogiei vocale. Era și publicistă, colaborînd la: *Tribuna*, *Românul*, *Luceafărul*, *Banatul*, *Temesvarer-Zeitung*. Se manifestă și ca pianistă. Activitatea sa concertistică, se extinde, nu interpretează numai lieduri, ci și creații lirico-dramatice, ca Florica din *Moș Ciocîrlan* de Flondor sau apare, în *Crăiasa ielelor*, *Cru-*

[1] Cristoforeanu, F. *Amintiri din cariera mea lirică*, București, 1964, Edit. muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

ciatorii, Creaţiunea ... Îşi desăvîrşeşte studiile muzicale cu Matilde Marchesi la Paris, la Londra, cu Victor Biegel şi la Milano cu Michela Wigley. Sub bagheta lui D. Dinicu debutează la 24 ianuarie 1910, la Bucureşti, înregistrînd un frumos succes. Au urmat iarăşi turnee în oraşele României ca şi peste hotare, la Viena, Berlin, Londra, Paris, Roma, Stockholm. Potrivit lui M. Mărgăritescu, L. Cosma avea voce mică, în privinţa volumului ... „destul de intinsă ca registru." Aşadar nu vocea în sine era factorul esenţial al interpretei, ci educaţia „vocală aleasă."[1]

G. Marius, făcînd portretul artistei în *Rampa* (III, 641, 21 februarie 1914, p. 2), remarcă fineţea şi înalta şcoală cu care aborda liedurile compozitorilor, mai ales ale celor români, considerînd interpretarea dată ... „ideală, făcîndu-ne să auzim pentru prima oară cîntîndu-se adevărat şi curat românește. Astfel, liedul e sufletul unei ţări care cîntă prin vocea artistei."[2]

A fost acompaniată de G. Enescu la pian, în ciclul acestuia de *7 cîntece pe versuri de Clement Marot*. Deşi cariera sa o indică drept o cîntăreaţă de lieduri, Lucia Cosma a interpretat şi roluri de opere: Gilda, Violeta, Lucia ...

Alexandru Costescu-Duca, bariton, născut la Buzău la 4 mai 1888, tatăl său era profesor şi diacon. A fost elevul lui D. Popovici-Bayreuth, la clasa de canto de la Conservatorul din Bucureşti, pe care l-a urmat între 1904—1908. Doi ani beneficiază de o bursă pentru perfecţiune în Italia. Debutul i-l facilitează A. Castellano, care-i încredinţează (1911) rolul Don Carlos în *Ernani*, lordul Asthon în *Lucia di Lammermoor* şi Germont în *Traviata*. Cu această trupă întreprinde turnee în oraşele ţării şi în Bulgaria. Urmează un angajament în Compania „C. Grigoriu", pentru opera *Häensel şi Grethel*. Cîntă apoi în ansamblul Operei din Zagreb în *Tosca, Rigoletto, Bal Mascat, Faust*. La Viena apare în *Paiaţe*. Din 1914 face parte din înjghebările lirice româneşti: 1914, în opera studenţească, unde interpretează rolul Scarpia din *Tosca*. E în trupa lui C. Stănescu-Cerna, Guritză, la Iaşi, iar după ce se restabileşte după rana căpătată pe front, în ansamblul Operei Române. La Cluj, în Opera Naţională şi, în fine, la Opera Română din Bucureşti, al cărei membru fondator a fost. Cîntăreţ inteligent, sensibil şi deţinător al unui timbru plăcut, A. Costescu-Duca a slujit cu devotament arta lirică românească.

Eufrosina Valentina Cuza, soprană lirico-dramatică, solistă a Operei Imperiale din Petersburg. S-a născut în Moldova, în 1868, mama, Victoria Iordachi, Rosetti,[3] iar tatăl, Ioan Gh. Cuza, înrudit cu domnitorul.[4] Fără excepţie, izvoarele ruseşti, în mod eronat, o prezintă ca fiică a lui A. I. Cuza care, după instaurarea monarhiei, a emigrat în Bulgaria, la moşia lor de lîngă Rusciuk. În timpul războiului din 1877, mama şi fiica au solicitat protecţia trupe-

[1] Mărgăritescu, M. *Concertul dnei Lucia Cosma*. În: *Flacăra*, III, 19, 22 februarie 1914, p. 158.

[2] Itu, Ion. *Lucia Cosma, destinul unei artiste*. Bucureşti, 1976, Edit. muzicală, p. 78.

[3] *E. L. Cuza*, (necrolog). *Ejegodnik imperatorskih Teatrov*, vol. VIII, 1911, p. 156—157.

[4] Boldur, A. *Muzica în Basarabia*. În: *Muzica Românească de azi*, Bucureşti, 1939, p. 752.

Scanned with OKEN Scanner

lor ruseşti şi, astfel, au ajuns la Petersburg. S-a înscris la Conservatorul din capitala Rusiei, unde a studiat canto cu Gabel şi apoi, particular, cu Ireţkaia. Pleacă la Paris pentru a-şi continua studiile şi urmează îndrumările profesoarei Marie Lassi. Reîntoarsă la Petersburg, e angajată la Teatrul „Mariinski", după un debut răsunător în *Hughenoţii*, personajul Valentina. Au urmat: *Aida*, *Dubrovski* (Maşa) de Napravnik, *Evgheni Oneghin*, *Dama de pică* (Liza),

Valentina Cuza în *Walkiria* de Wagner pe scena Operei

Faust (Margareta), *Ivan Susanin* (Antonida) *Ivan Leidenshi* (Berta), *Carmen* (Michaela), *Noaptea de Crăciun* (Oksana) de Rimski-Korsakov, *Oresteia* (Electra) de Taneev, *Rigoletto*, *Romeo şi Julieta*, *Ruslan şi Ludmila*, *Cavalleria rusticana*, *Nevestele vesele din Windsor* (d-na Ford), *Iolanta* de Ceaikovski, *Mefistofeles* (Margareta şi Elena), *Paiaţe*, *Rusalka* (Natașa) de Dargomîjski, *Tannhäuser* (Elizabeta), *Africana*, *Don Juan*, *Opricnik* de Ceaikovski, *Cneazul Igor*, *Cordelia* de N. Soloviev.

Scanned with OKEN Scanner

Din stagiunea 1889—1900 abordează și mai evident roluri din operele slave și operele wagneriene: *Sarazini* de Cezar Kui, *Dalibor* de Smetana, *Feramono* de Rubinstein, *Iudith* de Serov. Evident, cînta și în opere deja pomenite. *Othello* — Verdi, *Nunta lui Figaro*, *Siegfrid* (Brunhilda), *Servilia* de Rimski-Korsakov, *Walkiria*, *Amurgul zeilor*, *Sadko*, *Pskoviteanka* de Rimski-Korsakov, *Demonul* de Rubinstein, *Snegurocika* de Rimski-Korsakov, *Nero* de Rubinstein, *Prizonierul din Caucaz* de Kui, *Tristan și Isolda* de Wagner.

Iată o impresionantă listă de opere în care a cîntat Eufrosina (Valentina) Cuza, etalîndu-și frumusețea și forța vocii sale lirico-dramatice, împletită cu un puternic temperament. A fost evidențiată creația sa în *Isolda* și Elisabeta din *Tannhäuser*, precum și în operele lui Rimski-Korsakov. E. Cuza s-a bucurat de multă simpatie din partea publicului. A fost foarte apreciată de N. Rimski-Korsakov, mai ales pentru felul în care a interpretat rolul *Serviliei*, în premieră absolută. Participa la numeroase manifestări filantropice. În ziua de 9 ianuarie 1905, cîntăreața revoltată de comportarea armatelor țariste, a insultat public un ofițer, protestînd astfel față de samavolnicia regimului, ceea ce i-a atras destituirea din funcția de solistă a Teatrului Imperial.[1] Au trecut luni de zile pînă cînd a fost reîncadrată. Din păcate, E. Cuza nu a cîntat la București, dar personalitatea sa era cunoscută datorită unor știri în periodicile artistice. *România Muzicală* (nr. 11, 1 iunie 1903, p. 88) informa că la Petersburg, cu ocazia sărbătorilor bicentenarului fondării orașului, s-a reprezentat *Ivan Susanin*. „Rolul principal a fost susținut cu mult succes de o artistă Cuza, nume sub care se zice că se ascunde o româncă de fel din orașul Tecuci. Vasăzică încă o stea română care strălucește pe cerul artei stăine!" A încetat din viață în urma unei peritonite și nefrite, la 15 mai 1910.

Hariclea Hartulary-Darclée, cîntăreață de renume mondial, cu o impresionantă voce, considerată una dintre cele mai frumoase voci ale timpului său. S-a născut la 10 iunie 1863, la Brăila, într-o familie de propritari de terenuri arabile. La Viena își face educația într-un pension, unde are prilejul să capete o bună instrucție muzicală. Aici o aude renumita profesoară franceză Marchesi care-i propune lecții de canto. Întoarsă în țară, se mărită cu căpitanul George Hartulary. La Iași, în 21 aprilie 1884, concertează împreună cu pianista Zoe Miclescu. Simțindu-se atrasă spre muzică, pleacă la Paris unde studiază arta cîntului cu M. Sasse și Olanier, apoi la Conservator cu Edmond Duvernois. Progresele rapide realizate îi permit să debuteze la 14 decembrie 1888 pe scena Operei Mari din Paris; rolul Julietei din opera lui Gounod *Romeo și Julieta* consacrînd-o definitiv[2]. După puțin timp, o altă realizare, în Margareta din *Faust*. Ca artistă și-a luat numele de Darclée. Relatînd unui prieten succesul cîntăreței, V. Alecsandri scria: „Încă o stea română pe cerul artelor! Ea, cu cît va reuși mai mult, cu atît ne va face consacrați, mai favo-

[1] Trecînd pe strada Newski, după sîngeroasa represiune, un ofițer i-a oprit trăsura, s-a apropiat de ea și recunoscînd-o a vrut s-o salute. Disprețuitoare, Cuza i-a spus: „Felicitări cu ocazia transferului la jandarmerie" — aluzie directă la cele întîmplate, și nedîndu-i mîna, a cerut vizitiului să pornească. Sfidarea a devenit publică, fiind interpretată ca o gravă ofensă adusă armatei regimului țarist. De reținut că în acele zile și Rimski-Korsakov a părăsit Conservatorul pentru luni de zile, manifestîndu-și dezacordul cu regimul.

[2] Sbârcea, George. Darclée, I. H. *Darclée*. București, 1961, Edit. muzicală, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

rabil la națiunile străine, care ne cunosc puțin și rău." Aureolată de presa franceză care o copleșește cu elogiile, decretînd-o rivala Adelinei Patti, Darclée primește oferta pentru un turneu în Rusia. La Petersburg a cîntat în *Faust*, *Ernani*, *Hughenoții*. Toamna, la Nisa, apare în *Muta din Portici*, *Ivan Susanin*. Pleacă în Italia, unde-și lărgește repertoriul, cucerind admirația melomanilor și a compozitorilor. Vocea sa era romantică, plăcut timbrată, voluminoasă, de o mare extensiune, cu un vibrato aparte, ce produce fiori în momentele dramatice, de o uimitoare agilitate, în care expresia, sensibilitatea se îmbinau fericit cu o tehnică vocală perfctă, dublată de o măiestrie unică în relevarea frazelor și dozarea nuanțelor. A cîntat în premieră mondială în operele: *Tosca*, de Puccini, *Condor* de Gomez, *Wally* de Catalani, *Amicul Fritz* și *Rantzau* de Mascagni, *Hero și Meandor* de Mancinelli ... Turneele se țineau lanț, de la Moscova la Paris, de la Roma la Buenos Aires ... Nu ocolea, dimpotrivă, cînta mereu, la București, excelînd în *Carmen*, *Tosca*, *Faust*, *Aida*, *Iris*. „Darclée ține de miracol, — scria M. Mărgăritescu, căci niciodată nu s-a văzut o identică cîntăreață să realizeze perfecțiunea ..."[1]

O superbă caracterizare a cîntăreței o găsim în *Literatura și Arta poetică* (1898, nr. 3, p. 185): „Darclée, cîntăreață puternică, plină de pasiune, de căldură, de avînt dramatic, te stăpînește de la început și te poartă ca pe un rob, subjugat ori unde vrea să te ducă vocea ei mlădioasă, colorată, și de o extraordinară întindere. E una din rarele voci care să parcurgă cu o egală înlesnire și putere cele trei registre ale glasului omenesc, fără să se simtă nici oboseală, nici slăbiciune, întru atît de bine e înzestrată de natură cu siguranță și cu inteligență ... Jocul sobru, plin de patimă concentrată și de convingere îi dă un ajutor minunat ..." Darclée s-a bucurat de prețuirea unor compozitori ca Gounod, Puccini, Mascagni, A. Rubinstein, Massenet, Giordano, Catalani ... Ea a cîntat alături de mari artiști ai lumii: Carusso, Battistini, De Machi, Giraldoni, Tamagno ... Numeroase cronici apărute în ziarele de pretutindeni abundă în superlative, evidențiind minunatele sale calități vocale și actoricești. Darclée a fost o răsfățată a publicului, ducînd pretutindeni mesaju! pămîntului românesc. Repertoriul ei număra 56 de titluri.

Din 1914 Darclée, mult aplaudata Darclée, părăsește definitiv scena, trăind retrasă și uitată la București, pînă în ultima zi a vieții, 10 ianuarie 1939.[2]

D'Asty, pseudonimul cîntăreței Maria Demetrescu, a cărei carieră n-a fost de lungă durată, dar suficient de pregnantă pentru a se impune[3]. Ani de zile a fost coristă în trupa Operei Române și a Teatrului Național din București. Își perfecționează tehnica vocală în Italia, unde și debutează ca solistă. În țară face parte din ansambluri lirice, perioada sa de ascensiune fiind între 1896—1904, după ce se îmbolnăvește de plămîni. Creațiile sale le-a realizat în *Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*. Avea o

[1] *Cronica Muzicală*, în: *L'Indepéndance roumaine*, XXVI, 7704, 1902, p. 2.

[2] Carandino, Nicolae. *Viața de glorie și de pasiune a marii cîntărețe Darclée*. București, 1938, Edit. Cugetarea.

[3] Movilă, J. *Mara Demetrescu D'Asty*. În: *Gazeta Artelor*, I, 28—29, 1—15 septembrie 1903, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

voce penetrantă, de soprană lejeră, de o deosebită acurateţă şi strălucire. A cîntat pe mai multe scene italiene. La Neapole, în 1898, a avut succes în *Bal Mascat*. A murit în 1905 la Curtea de Argeş.

Ion (Giovanni) Dimitrescu, fără îndoială, cel mai reputat tenor român al timpului, posedînd o voce pătrunzătoare şi omogenă. S-a născut la Iaşi în ziua de 19 decembrie 1860, ca fiul unui pietrar. Copilăria şi tinereţea pre-

Tenorul Giovanni I. Dimitrescu

vesteau o carieră funcţionărească, dar vocea sa remarcată îi aduce recomandarea de a se înscrie la Conservator, ceea ce şi face în 1881. Gr. Ventura, aflat la Iaşi pentru a recruta elemente pentru secţia muzicală a Teatrului Naţional, îl aude şi-i propune imediat un angajament pentru trei stagiuni. Avea o frumoasă şi puternică voce de tenor liric-lejer, cu un impecabil registru acut. A făcut parte din trupa Operei Române condusă de G. Ştephănescu, în prima stagiune 1885—1886, cîntînd în *Lucia di Lammermoor*, *Traviata*, *Faust*, *Fra Diavolo* ... El a apărut în spectacolul memorabil al trupei, alături de Adelina Patti. Auzindu-i vocea, celebra cîntăreaţă l-a sfătuit să meargă la studii în Italia, prezicîndu-i o strălucită carieră artistică. Stagiunea următoare cîntă la Iaşi în *Bal Mascat*, *Trubadurul*, apoi la Bucureşti, în *Favorita* şi *Traviata*.

Scanned with OKEN Scanner

La sfîrșitul anului 1887, pleacă în Italia pentru perfecționare, împreună cu Gr. Gàbrielescu și D. Popovici. Studiază cu Lamperti San-Giovanni și apoi cu La Blanche. Debutează pe scena Teatrului „La Scala", în rolul ducelui de Mantua din *Rigoletto*. Susține apoi cu brio și rolul lui Manrico din *Trubadurul*. Răsunătorul debut îi oferă imediat un ispititor angajament într-o trupă italiană care tocmai pleca în Australia. Din nou e în Italia, apoi urmează turnee răsunătoare în Anglia la „Covent Garden", Grecia, Franța, Spania, Austria, Germania, Brazilia, Rusia. „Ca și cîntăreț Dl Dimitrescu are puțini rivali, prin materialul de primă clasă și școală. Afară de aceasta, el este în gradul cel mai înalt muzical și a cîntat partea ducelui ireproșabil." Acestea sînt extrase dintr-o cronică, luată la întîmplare, din *Kazanski telegraf*, 26 aprilie, 1894 ... Repertoriul său era, în 1894, deci după opt ani de la debut: *Aida, Trubadurul, Hughenoții, Africana, Othello, Lucia di Lammermoor, Ernani, Romeo și Julieta, Samson și Dalila, Lohengrin, Tannhäuser, Carmen, Rigoletto, Profetul, Paiațe, Cavalleria rusticana, Traviata, Faust, Bal Mascat, Robert diavolo, Manon* (Puccini), *Gioconda* și *Favorita*. Pretutindeni unde cînta se bucura de aprecieri foarte elogioase, fiind sărbătorit în mari centre ale lumii.

În repetate rînduri a cîntat în țara sa, în trupe de operă române și italiene. Calitățile sale vocale, maniera clară și curată de a cînta, dublate de faimă, făceau ca spectacolele în care apărea el să fie foarte solicitate. Cronicile risipeau fără zgîrcenie superlativele ... E adevărat însă că în unele articole din străinătate se întîlnesc anumite rețineri determinate de jocul său „rece", considerat insuficient de „emoțional", mai ales că, în același cadru, vocea era foarte lăudată. A colindat lumea, stabilindu-se la Londra, unde a și decedat în martie 1913. Împrejurările morții nu au fost elucidate, presupunîndu-se că a fost împușcat, într-un parc, împreună cu cîinele său. O altă variantă, oferă sinuciderea, s-ar fi aruncat în fața unui expres, după ce-și pierduse averea la cărți, evaluată la un milion și jumătate de dolari. „Ion Dimitrescu era din acei tenori — scria M. Mărgăritescu — cari clamau un do și chiar un do diez de piept, precum alții ar comanda o dulceață sau o cafea. Vocea sa puternică — scria mai departe M. Mărgăritescu — dispunînd de o bogăție de nuanțe, ... și minunatul său joc de scenă, dramatic și expresiv, fără dramatismul convențional, factice al tenorilor de operă ...

Sfîrșit jalnic al unui român de ale cărui succese pe scenele mari din străinătate eram mîndri cu drept cuvînt și pe care l-am aplaudat în mai multe rînduri, aci, cu prilejul triumfalelor sale turnee."[1]

Drăgulinescu, Elena, Originară din Ploiești, a slujit cu pasiune și măiestrie școala românească de canto. S-a născut la 8 octombrie 1883, studiile făcîndu-le la București, devenind învățătoare. Dorind să-și cultive vocea, se înscrie la Conservatorul din București, clasa Charlota Leria, pe care-l absolvă în 1906. Se face cunoscută prin concertele Societății „Carmen", la care-și dă concursul. Dealtfel, liedul și aria de oratoriu vor fi în permanență în atenția sa. Cîntă sub bagheta lui G. Enescu la Ateneul Român. Remarcîndu-i talentul, C. Gri-

[1] Mărgăritescu, M. *Cronica Muzicală*. În: *Flacăra*, II, 21, 9 martie 1913, p. 168. Vezi: *Rampa*, II, 420, 9 martie 1913, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

goriu, directorul extrem de atent cu tinerii înzestraţi, o angajează în trupa sa, unde şi debutează în opereta *Păpuşa*, în 1909.

La Paris, unde pleacă să-şi formeze repertoriu şi să se perfecţioneze, beneficiază de îndrumările unor reputaţi maeştri, care-i facilitează angajarea la Teatrul „Lyric", încredinţîndu-i-se rolul în *Le Pres aux clercs* de Herauld şi Lagrange. Timp de trei ani cîntă în Franţa, nu numai la Paris, ci şi în alte centre. Face un turneu în Statele Unite, la New York, San Francisco... Numele ei de artistă a fost aici Fregolesca.

La întoarcerea în ţară, se căsătoreşte cu Bujor Stinghe, inginer. Face parte din toate încercările de a relua cursul firesc al trupei Opera Română, deţinînd rolurile de primadonă absolută. Soprană lirică, cu registrul superior bine lucrat, E. Drăgulinescu, „adevărată privighetoare" cum scria M. Mărgăritescu,[1] a abordat cu siguranţă rolurile principale din *Rigoletto*, *Bărbierul din Sevilla*, *Lakmé*, *Boema*, *Faust*...

Dimitriu Margareta, alias Ritta d'Oria, eleva profesoarei Anghel la Conservator. A cîntat în ţară şi străinătate. Rolurile sale au fost în *Wilhelm Tell*, *Boema*, *Trubadurul*... A cîntat cu succes în Italia, stagiunea 1907—1908.

Eliade, Aurel, bariton şi profesor, apărător zelos al cîntăreţilor români. A văzut lumina zilei la Brăila, în 1870, într-o familie de intelectuali. Tatăl, Pavel Eliade, era directorul pensionatului „Pavel Eliade", Liceul îl face la Ploieşti, iar apoi, la Bucureşti se pregăteşte pentru cariera juridică. În paralel, urmează Conservatorul, clasa de canto a lui Ştephănescu. Ca bursier român, pleacă la Paris, unde frecventează lecţiile de canto ale profesoarei Leria, apoi la Viena, cu profesorul Fischer deprinde tainele liedului.

La Bucureşti devine prim-bariton în trupa de operă română a Teatrului Naţional, apariţiile sale în *Faust*, *Carmen*, *Traviata*, *O noapte în Granada*, *Lucia di Lammermoor*, *Favorita*, *Navareza*, *Aida*, *Ernani*, *Hughenoţii*, *Petru Rareş*, *De-aş fi rege*, *Don Juan*, *Boema*, *Cavalleria rusticana*, fiind aplaudate. S-a căsătorit tîrziu cu fosta soţie a lui G. Ştephănescu.

Acordă atenţie predării muzicii, punînd bazele unui Institut Muzical la Bucureşti, în 1904. Cinci ani mai tîrziu, devine titularul clasei de cînt de la Conservatorul din Bucureşti. A scris mai multe cărţi despre arta cîntului şi cîntăreţi, fiind un înflăcărat susţinător al cauzei Operei Române. Ca profesor, a format o întreagă falangă de cîntăreţi. Moartea l-a răpus la o vîrstă înaintată.

Niculai Eliescu este unul dintre primii regizori de operă de la noi. S-a născut la Rîmnicu-Vîlcea la 15 mai 1857. După studii liceale, devine sufleur în trupa lui I. D. Ionescu (1882), după care trece dintr-o trupă într-alta, devenind un bun cunoscător al teatrului, al scenei. La Craiova începe să monteze spectacole la trupa Maria Theodorini. Între 1899—1907 devine regizorul Operei Române, regizorul spectacolelor muzicale de la Teatrul Naţional din Bucureşti, colaborînd cu personalităţile artei lirice de la noi. A montat mai

[1] *Cronica Muzicală*. În: *Flacăra*, IV, 23, 23 mai 1915, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

multe operete pe scena din Parcul Oteteleșeanu, în cadrul Companiei „C. Grigoriu".

O necruțătoare boală de ochi l-a îndepărtat treptat de scenă. A murit bătrîn, după o îndelungată suferință, în 1945.

Nectara Flondor, cîntăreață română care a încîntat vienezii cu vocea sa caldă, plăcută de soprană lirică. Era fiica compozitorului bucovinean Tudor Flondor. A debutat în 1916 cu mare succes la Viena, unde a și rămas. Cînd s-a pus problema închegării Operei Române, Nectara Flondor și-a exprimat dorința să se angajeze la București, dar intențiile au rămas simple proiecte...

George Folescu, bas cantabil, unul dintre membrii fondatori ai Operei Române. Fiu de țăran, născut la 17 septembrie 1884, în Roșeți-Ialomița. Școala primară o face în satul natal, iar apoi urmează cursurile seminarului din București. După un concert la Brașov, sfătuit de G. Dima să îmbrățișeze cariera de cîntăreț, se înscrie la Conservator, unde studiază cu D. Popovici-Bayreuth și Aurel Eliade, între anii 1905—1910. Debutează la 30 aprilie 1910, interpretînd rolul unui inginer din opera lui G. Cosmovici *Fîntîna Blanduziei*. Colaborează îndeaproape cu D. G. Kiriac, în cadrul Coralei „Carmen" al cărui apreciat solist a fost. Se remarcă prin felul său sincer și natural de interpretare a cîntecului popular, a prelucrărilor pe care le programează cu regularitate în numeroasele sale recitaluri din capitală și provincie. A colaborat cu G. Dima în cadrul Reuniunii de cîntări din Brașov, interpretînd nu numai lieduri, ci și roluri din creațiile lirice incluse în programe. Cu G. Enescu la pupitru cîntă, acompaniat de orchestra simfonică, partide din *Damnațiunea lui Faust* (1913), *Parsifal* actul III (1915). A deținut rolurile de bas și în spectacolele lirice ale Societății „Carmen" — *La șezătoare* și *Cavalleria rusticana*, din 1913. A participat activ în formațiile lirice premergătoare înființării Operei Române ca instituție de Stat. De asemenea, a fost unul dintre conducătorii Societății „Opera", avînd chiar un conflict de rezonanță cu J. Athanasiu. O mare realizare a avut-o în opera *Faust*, unde cînta rolul lui Mefisto, despre care *Rampa Nouă Ilustrată*, din 12 martie 1916, scria: „Vocea plină, emisiunea sigură și clară, de o putere egală în toate notele, jocul lui viu și inteligent i-au adus... un succes desăvîrșit!" Dintre creațiile sale, în care a etalat o voce frumoasă, cantabilă, cu un timbru plăcut, voluminos, citățm: Mefisto în *Faust*, Figaro din *Nunta lui Figaro*, Ramfis în *Aida*, *Leporello* din *Don Juan*, Colline din *Boema*.

Grigore Gabrielescu, tenor, născut la Craiova în 1859. A cîntat în corul bisericii Madona-Dudu, dirijat de Gh. Simonis. Înscris la Conservatorul din București, studiază la clasa de cînt și armonie a lui G. Stephănescu, între 1877—1880. Concomitent conduce corul de la Biserica „Domnița Bălașa" și e angajat „elev" al Teatrului Național.

Poseda o voce cu timbru plăcut de tenor spinto, ceea ce l-a făcut pe Stephănescu să-i distribuie rolurile de tenor prim în producțiile de operă ale clasei sale de cînt, în concerte „în beneficii". Face parte din distribuția care a jucat în *Sînziana și Pepelea* de V. Alecsandri, muzica G. Ștephănescu (29 martie 1881); a operei comice *Olteanca* de Caudella-Fluturell, la 27 ianuarie 1882;

Scanned with OKEN Scanner

a operei *Haiducul* de O. Bimboni (7 ianuarie 1883); a operei comice *Hatmanul Baltag* de Caudella (1 martie 1884). În stagiunea 1881—1882, a cîntat în ansamblul operei italiene (C. Sreghiade) rolul Fausheur din opera *Dinorah* de Meyerbeer.[1]

Continuă să cînte în spectacolele muzicale ale Teatrului Național, *Boccaccio*, *Beizadea Epaminonda* de Caudella (Zamfir), a cărei premieră, fără prea mare răsunet, a avut loc la 1 aprilie 1885, în spectacolul memorabil din 8 mai 1885, cînd Stephănescu a afirmat trupa de operă, alcătuită din cîntăreți români, cîntînd românește *Linda di Chamaunix*, Gr. Gabrielescu a apărut alături de C. Leria, contribuind la succesul reprezentației. A făcut parte din ansamblul Operei Române, în stagiunea 1886—1887. A cîntat în *Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla*, *Faust*, Gabrielescu, „tenor de cel mai înalt calibru...“ cînta — cum scria în *L'Indepéndance roumaine* din 6/18 martie 1886 — cu o justețe de intonație ireproșabilă“. În anul 1887 merge la Milano unde studiază canto cu G. Mattino (probabil și cu Cimar). După ce cîntă în *Aida* și *Ernani* la Traviso, Gr. Gabrielescu apare pe scenele marilor teatre lirice italiene: „Scala“, „San Carlo“ (Neapole), „Costanzi“ (Roma). Cîntă la Teatrul „Reale“ (Madrid), Barcelona, Roma. În Italia, pe scena Teatrului „La Scala“, a cîntat în premiera operelor *Nestorio* de Galligogni (3 martie 1888), *Asrael* de Franchetti (26 decembrie 1888), *Elgar* de Puccini (21 aprilie 1889), iar la Rio de Janeiro, *La Donna Bianca* de compozitorul portughez Alfredo Keil.

Între 1891—1893, susține roluri în spectacolele trupelor italiene de la Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires.

La Rio de Janeiro însă Gabrielescu are o scurtă cădere a vocii, datorită faptului că abordase roluri prea dificile. Vocea îi era nu numai obosită, ci lipsită de vlagă. Cîntase prea de timpuriu *Othello*, *Aida*, *Gioconda*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*... Cîntase cu strălucire, dar efortul pe care nu l-a simțit atunci, acum îi scurtase, chiar periclitase cariera.

Revenind în țară, își caută un rost la Craiova, la Iași unde, în 1895—1896, îi succede lui Enrico Mezzetti la Conservator, clasa de canto. Se reîntoarce la Craiova, cumpără o moșie în Suhar-Dolj; conacul său de aici a ars în zilele învolburatului 1907. După 1900, reintră în lumea artei, ca Președinte al Comitetului teatral al Societății dramatice a Teatrului Național din Craiova. Apoi, e profesor și director, cu reale împliniri, la Școala de muzică „Cornetti“. Aici organizează audiții, concerte, seri de operă. În paralel, se ocupă și cu negoțul. Treburile însă nu-i merg și, încolțit de creditori, se sinucide cu revolverul, în zorii zilei de 14 martie 1915. Așadar, un alt tenor, e drept, din motive de sănătate, cu o carieră mai scurtă, dar strălucitoare, își încheie viața în mod tragic. Presa vremii a comentat pe larg moartea lui tragică, făcînd legătura între cariera artistică și vitregiile vieții. De menționat că Gr. Gabrielescu a semnat și articole în reviste craiovene și bucureștene, evocînd succesele operei române (*Reprezentațiile Adelinei Patti la București*, în *Muzica* nr. 3, 6 decembrie 1908—martie 1909), problema exilului artiștilor lirici (*De ce pleacă tenorii noștri în Italia?*, în *Muzica* nr. 4—5, 1910) și altele,

[1] Massoff, I. *Glorioasa existență a tenorului Grigore Gabrielescu*, București, 1974, Edit. muzicală, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

demonstrînd virtuți literare. A compus coruri, cîntece, a elaborat lucrări didactice. A fost inventatorul unui aparat de măsurare a ritmului muzical.

Olimpia Georgiade-Mărculescu (*Gitana d'Olmar*), cîntăreață, elevă a Charlottei Leria, își continuă studiile la Paris. A fost o admirabilă interpretă a unor roluri create de compozitori francezi. În 1904, primăvara, o găsim la Paris, într-o serbare a studenților români, alături de G. Enescu și Florica Solacolu. Debutul ei pe scena lirică pariziană îl face în 1908, vara, în rolul Mealai din *Paul și Virginia* de V. Massé și în Simona din *Jean de Nivelle* de Delibes. Creația sa de căpătîi a fost realizată în rolul titular din *Carmen*, interpretat pe marile scene din Franța. În 1913—14, a apărut adeseori în concertele camerale de la Ateneu. A fost aleasă, în 1920, să cînte în spectacolul de premieră al operei comice *Zlătarii* de francezul Revul Laparra, avînd un subiect românesc. Premiera a avut loc la Teatrul „La Monnaie" din Bruxelles.

Petre Ghimpețeanu, bariton cu o prezență activă în cadrul trupelor române din primele două decenii ale veacului. A cîntat în: *Faust*, *Ernani*, *Pescarii din Sulina*, *Rigoletto*, *Bărbierul din Sevilla*, *Fîntîna Blanduziei*, *De-aș fi rege*. Din 1910 nu mai cîntă . . .

Constantin Grigoriu, cîntăreț, s-a impus datorită trupei de operetă care-i poartă numele. Născut la Iași în 1864, cîntă de mic în corul lui G. Musicescu. S-a înscris la Conservatorul din Iași, ca în 1884, să se transfere la Conservatorul din București. Trei ani mai tîrziu, devine solist al Teatrului Național din București, în compania lui G. Stephănescu, la Teatrul „Lyric", excelînd în operete și opere comice. A îndeplinit funcția de profesor de muzică și chiar de inspector școlar muzical. A scris materiale pentru Biblioteca familiei, și piese de teatru, necunoscute azi.

Vocația sa a fost aceea de director de teatru liric, demonstrată cu virtuozitate din 1904 cînd a lansat Compania „C. Grigoriu". Aici a promovat cu brio opereta modernă, fiind extrem de prompt cu înscrierea titlurilor, abia zămislite, pe scena bucureșteană. El este acela care a contribuit la afirmarea unei pleiade de străluciți artiști de operetă, în frunte cu Leonard. Excelent organizator, exigent, perfect cunoscător al genului și vieții teatrale, C. Grigoriu a lucrat cu dăruire și pricepere pentru cultivarea gustului muzical. A murit bolnav și dezamăgit, în urma unor neînțelegeri cu colaboratorii săi, în 1914.

Raoul Günsburg, personalitate importantă în domeniul liric, unul dintre cei mai mari impresari ai vremii. S-a născut la București la 25 decembrie 1859 (după unii la Pitești). Prin 1870 era elev la liceul „Gh. Lazăr", dar în 1873 s-a retras, fiind atras de viața actoricească. În timpul școlii juca piese în casele boierului Hagiopol, pe Dudești. A făcut parte din diverse trupe teatrale ambulante: trupa de cîntăreți a surorilor Peretti, la berăria Durien, Zipser, Urinn, în trupa lui I. D. Ionescu, Burinescu. În 1877 era la circul Dersin-Sur. Participă la războiul din 1877, în primele luni, avînd un rol important în cucerirea Nicopolelui. Potrivit Amiralului Hauterfeuille, s-a înrolat la ambulanță, în devizia I, batalionul 18. Se spune că atunci cînd comandantul companiei

Scanned with OKEN Scanner

a fost ucis, el a preluat comanda și a ajuns, din întîmplare, noaptea, în Nicopole, cu 60 ostași, între care și cazaci. Dimineața, turcii din cetate, inclusiv Hassan Pașa, crezînd că au fost cuceriți, s-au predat ridicînd steagul alb, astfel că, armatele ruse din afară, conduse de generalul Krudener, care tocmai se pregăteau de atac, au intrat fără luptă în fortăreața asediată de mult timp. Pentru aceasta a fost felicitat, apoi decorat cu *Ordinul Prințul Vladimir* care l-a și învitat la Petersburg. Aici a intrat în grațiile lui Constantin Pavlovici, fratele țarului Alexandru al III-lea. A circulat mult, în Galiția. În Rusia, la Odesa, a fost regizor la Teatrul Imperial. La Petersburg s-a lansat în impresariat, aducînd trupe italiene de operă. H. Darclée a cîntat și ea într-o asemenea trupă, R. Günsburg, prețuind-o în mod deosebit. El a contribuit mult la apropierea franco-rusă, între altele a prezentat cu o trupă, la Nisa, opera lui Glinka *Ivan Susanin*, în care a cîntat și Darclée. Ca director al Oprei Imperiale la Petersburg (probabil, italiană), R. Günsburg a promovat un repertoriu de ținută, angajîndu-i pe cei mai mari cîntăreți. Din 1892, s-a stabilit la Monte-Carlo, unde a condus șase decenii (pînă în 1952, cînd a decedat), Opera, al cărei renume de prim-rang s-a datorat lui, alcătuită din cei mai reputați cîntăreți: Caruso, Tamagno, Tita Ruffo, Volpi, Șaliapin, L. Breval, Gigli ... Din trupele sale au făcut parte și Caliopi Șeinescu, Gh. Pădureanu, E. Istratty, M. Vulpescu ... A colaborat cu S. Diaghilev. Numeroși compozitori i-au fost recunoscători pentru montările în premiere absolute ale operelor: C. Franck, Massenet, Saint-Saëns, Mascagni, Bruneau, Fauré, Mesager, Ponchielli, Puccini, Hahn, Cerepnin, Ravel, Honegger Ferond ... El însuși a compus (orchestrația datorită lui Léon Jenin) mai multe opere, lăudate de Saint-Saëns și Massenet. Marile Enciclopedii și Dicționare îl dau pe R. Günsburg ... „compozitor român, și impresar de operă"[1], „impresar româno-francez"[2], „român"[3], *Rampa Nouă Ilustrată* (16 februarie 1916, nr. 153, pag. 1) arată că „Opera în țara ruletei este condusă de un român." M. Mărgăritescu îl prezintă pe R. Günsburg ca „originar din România"[4].

Edgar Istraty, bas cantabil, membru fondator al Operei Române s-a născut la Vaslui, la 20 aprilie 1887, în familia lui Titus Istraty, consilier la Curtea de Apel. După cursuri școlare la Roman, Iași, Galați, pleacă la Paris pentru a studia dreptul. Avînd o plăcută voce, între 1908—1914, ia lecții de canto cu Elena Teodorini, Duvenoit și Jules Chevallier. Sub bagheta lui Enescu debutează la București în actul III din *Parsifal*, la 10 aprilie 1915. În refugiu la Iași, apoi la București, face parte din diferitele trupe ce concură la redefinirea Operei Române. Repertoriul său: *Aida*, *Carmen*, *Lakmé* ... Scrie și articole, cum ar fi *Vocea și arta de a cînta* (*Muzica*, 4 și 6, 1916).

Nae Leonard, socotit prințul operetei, tenorul Companiei „C. Grigoriu", care a fost cîntărețul cel mai iubit al scenelor bucureștene din primele două decenii ale acestui veac.

---

[1] *Grover's Dictionary of music and musicians*, edited by Eric Blom, vol. III, London, 1954, p. 852.

[2] *The International Cyclopedia of music and musicians*, întocmit de O. Thompson, New York, 1964, p. 859.

[3] *La Musica-Dizionario*, I, De Guido, M. Gatti. Torino, 1968, p. 876.

[4] Mărgăritescu, M. *Muzica în străinătate*. În: *Teatrul* I, 3, septembrie 1914.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la Galați, în ziua de 13 decembrie 1886, copilăria i-a fost legată de Buzău, oraș în care a și urmat primele clase școlare.

Urmează apoi la București, la Institutul „Otescu", tatăl compozitorului I. N. Otescu. Acestuia, la serbarea de sfîrșit de an, i se joacă *Bubi*, piesă cu muzică, în care cîntau Alexandru Demetrescu de Sylva și Leonard — rol de bariton. Nicu Poenaru, prezent în sală, a intuit talentul actoricesc al lui Leonard. În 1903, Leonard era angajat în cor, în trupa lui N. Poenaru, colindînd orașele Moldovei . . . I s-a încredințat rolul unui bătrîn, apoi cel al lui Pifear din *De-aș fi rege* . . . După o stagiune, devine membru al trupei lui Al. P. Marinescu care-l distribuie în *Fetița dulce* și în *Vînt de primăvară*, unde înregistrează un mare succes. Numele lui începe să se pronunțe tot mai des și cu admirație. Apoi a venit angajamentul la Compania „Grigoriu". A debutat la 3 iunie 1905, în *Vrăjitorul Nilului*, un rol mic, de probă. Imediat i se încredințează un rol mai generos în *Moștenitorii veseli*, care-i facilitează ascensiunea. În scurt timp, devine figura principală a trupei, creațiile sale în *Studentul cerșetor*, *Pandurul*, *Văduva veselă*, *Floarea din Stambul*, *Liliacul*, *Farmecul unui vals* au fost memorabile. Aspira să devină cîntăreț de opere, a cîntat rolul lui Vașek în *Mireasa vîndută*, Canio în *Paiațe*, Hoffmann în *Povestirile lui Hoffmann*. A avut succes, dar vocea lui nu dispunea de suficiente resurse dramatice. În operetă, în schimb, era în apele sale. Rolurile noi se succed cu repeziciune, triumful lui Leonard crește. După război, a preluat și atribuții administrative, colaborînd cu V. Maximilian, prietenul lui din copilărie. A întreprins numeroase turnee în țară. După anul 1923, cînd la noi slăbise interesul pentru operetă, a cîntat tot mai mult pe scenele din străinătate, mai ales în Franța, cucerind și acolo admirația publicului . . . Bolnav de plămîni, a încetat din viață la 28 decembrie 1928, lăsînd în urma sa o epocă de strălucire a operetei.

Charlotta Leria, primadona Operei Române din 1885. A văzut lumina zilei în 1865, părinții săi erau originari din Austria și se stabiliseră în România; aveau o moșie lîngă Piatra Neamț. Cursurile școlii primare, împreună cu cîteva clase le urmează la pension, după care pleacă la Paris, la vestitul pension Du Baral. Pentru a-și cultiva vocea, se înscrie la Conservatorul din București, după care se perfecționează cu Pauline Viardot, la Paris. Debutul îl face pe scena Operei Mari din Paris, în *Traviata*. Rolurile sale favorite au fost în operele: *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Somnambula*, *Norma*, *Bărbierul din Sevilla*. În primăvara anului 1885 se află alături de G. Ștephănescu în lupta pentru afirmarea pleiadei de cîntăreți români din cadrul Operei Române. A cîntat în *Linda di Chamaunix*, în seara de 8 mai. În stagiunea următoare a fost partenera lui I. Băjenaru, D. Teodorescu, I. Dimitrescu, contribuind la făurirea renumelui Operei Române. A cîntat și în străinătate. Căsătorindu-se cu un inginer, Zossima, renunță la cariera solistică. Din fericire, nu a putut abandona vocația ei de profesoară de canto la Conservatorul bucureștean; la clasa ei s-au format multe cîntărețe, în frunte cu Elena Drăgulinescu. Renumite erau serile muzicale pe care le organiza în casa ei, ca și recitalurile de lieduri, pe care, din cînd în cînd, le susținea la Ateneul Român. A murit în 1925.

Ștefan Mărcuș, tenor. Aptitudinile muzicale i-au fost remarcate încă de cînd era elev. Trimis la studii ca bursier al ASTR-ei, a avut posibilitatea să-și

Scanned with OKEN Scanner

cultive vocea și astfel apare frecvent în serbările românilor transilvăneni, cîntînd în concertele reuniunilor. Cîntecele populare, liedurile clasice și ale compozitorilor G. Dima și alții, s-au bucurat de o aleasă interpretare. St. Mărcuș a cîntat în piesele teatral-etnografice ale lui T. Brediceanu, inclusiv la București. A activat în ansambluri lirice românești. La Viena a cîntat în *Lohengrin*. Moartea l-a răpit la o vîrstă fragedă, pe frontul din Galiția, în 1914.

Dumitru Mihăilescu-Toscani, tenor, membru fondator al Operei Române. S-a născut la București, la 1 octombrie 1888. Școala primară o face la „Radu Vodă", după care urmează cursurile liceului comercial. De la 16 ani cîntă în corul Bisericii „Domnița Balașa", condus de D. G. Kiriac, care-i permite să frecventeze ansamblul coral la Conservator. Aici îl remarcă D. Popovici-Bayreuth, care-l sfătuiește să se înscrie la clasa lui de canto, ceea ce și face. Pleacă apoi la Viena spre a-și desăvîrși măiestria cu Manzoni, apoi la Paris, cu Kroman.[1] Se întreținea cîntînd la biserica română din capitala Franței, în corul lui Gh. Cucu. În Italia, studiază cu Cotogni. Alături de baritonul M. Battistini, de N. Fleva, I. Băjescu-Oardă, Lina Dores și Oreste Dumitrescu, cîntă cu succes la Belgrad, Constantinopol, Cairo, Alexandria, Roma, Salerno, Napoli, în ducele de Mantua din *Rigoletto*. Participă activ în formațiile lirice românești care se afirmă din 1914: „Opera Studenților" „Marea companie de operă" a lui Ștefănescu-Spiro, trupa de operă a lui J. Th. Gurițâ, compania lui Al. Bărcănescu, compania „Artiștii Asociați" a lui D. Cutavas, Societatea lirică „Opera". Astfel și-a cîștigat titlul de membru fondator al Operei Române. Tenorul D. Mihăilescu-Toscani, cu o corectă emisiune, avînd registrele egal dezvoltate, cu o ușurință în atacarea acutelor, a susținut rolurile principale în *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *Tosca*, *Cio-Cio-San*, *Faust*, *Bărbierul din Sevilla*, *Boema*. Cariera sa de solist a durat pînă în 1930, după care s-a dedicat pedagogiei corale și compoziției, romanțele sale fiind îndrăgite de publicul larg. A decedat la 10 mai 1962.

Jean Nedelovici, tenor român, cu o impresionantă carte de vizită internațională. A studiat canto cu Mezzetti la Iași. În 1912 cînta la Berlin. Ulterior s-a lansat în orașele Statelor Unite.

Mihail Nasta, tenor celebru, născut la Craiova în 1885. Instrucția și-o face în orașul natal, unde are prilejul să-și afirme talentul muzical. După ce-și ia bacalaureatul, în 1902 vine la București și urmează dreptul. Cîntă în cadrul unei trupe italiene la 27 noiembrie, în rolul lui Manrico din *Trubadurul*, cîștigînd aprecieri unanime. Ca și alți artiști lirici, studiază canto la Viena cu Habek, iar în Italia, cu Vidal, care punea accent și pe mișcarea scenică. Dispunînd de o voce puternică, de un diapazon amplu, de o frumoasă ținută scenică și de un real talent actoricesc, M. Nasta a înregistrat o rapidă ascensiune lirică pe scene din Austria, Germania, Cehoslovacia, Italia, Ungaria. Ani de zile a fost prim tenor la Opera din Hamburg. Repertoriul său era foarte bogat, de îndată ce număra peste 40 de titluri. Cronicile din anii de glorie 1915—1930

[1] Obreja, C. Toscani-Mihăilescu, *A. D. Mihăilescu-Toscani*. În: *Portrete și autoportrete. Cîntăreți români*. Volum îngrijit de Dan Smîntînescu. București, 1974, Edit. muzicală p. 531.

Scanned with OKEN Scanner

sînt extrem de elogioase la adresa calităților sale. A cîntat în *Aida*, *Trubadurul*, *Carmen*, *Ebreea*, *Hughenoții*, *Tiefland*, *Tosca*, *Tannhäuser* ... În recitalurile sale date la Ateneu, cînta, alături de arii celebre, melodii populare românești. A făcut parte, în martie 1920, din distribuția operei *Aida* cu care Societatea lirică „Opera" a deschis stagiunea. În 1921 și 1925 a cîntat pe scena Operei Române din Cluj unde, după ce renunță la cariera de cîntăreț, în 1935, a devenit director, în această calitate acordînd o deosebită atenție creației românești. A murit la Timișoara, unde se afla Opera Română din Cluj, în refugiu, în mai 1941, în timp ce asista la o repetiție.

George Niculescu-Basu, original din Brăila, unde a văzut lumina zilei la 9 aprilie 1884, într-o familie de frizeri. Urmează cursurile primare și liceale în

Basul George Niculescu-Basu

Scanned with OKEN Scanner

orașul natal unde de la nouă ani cînta în corul catedralei. De aici și pînă la a se angaja în trupe locale nu e decît un pas. În stagiunea 1903—1904 devine corist și apoi artist în trupa lui N. Poenaru, care-i facilitează debutul la Focșani, în rolul lui Kadar din opera *De-aș fi rege*. C. Grigoriu îl angajează între 1904—1906, după care intră în componența unor ansambluri de operă italiene, franceze care întreținea stagiuni la București. Pînă în 1914 deține rolurile primare de bas în trupa lui Al. C. Bărcănescu. Operele în care a cîntat au fost: *Bal Mascat*, *Bărbierul din Sevilla*, *Lohengrin*, *Carmen*, *Mireille*, *Faust*, *Boema*... În Italia se desăvîrșește în tehnica bel-canto-ului și apare în cîteva teatre. Războiul îl aduce acasă, unde cîntă în trupa Operei Române de la Iași. Între 1918—1921, a fost angajat în Italia. A făcut parte din personalul Operei Române, între 1922—1925. Urmează iarăși o perioadă de angajamente la Volks Oper din Viena, Teatrul Comunal din Bulgaria și San Carlo din Neapole. Între 1928—1937, cîntă la București, realizînd creația sa de căpătîi în rolul titular al operei *Boris Godunov*. G. Niculescu-Basu era un om de spirit, cultivat, care a lăsat posterității articole și o frumoasă carte cu caracter autobiografic (*Amintirile unui cîntăreț de operă*). A cîntat pe scena Operei Române pînă în 1960, fiind distins cu titlul de Artist al Poporului.

Zina de Nori (adevăratul ei nume Zoe Niculescu). S-a născut la 20 aprilie 1859. Mama, Ana s-a despărțit după un an de soțul ei Iorgu Niculescu-Dorobanțu și s-a recăsătorit cu Theodor Aman, care a crescut-o pe Zina ca și pe propria-i fiică. În 1873, o duce la „Ancienne Institution Dumay" din Paris, școala drei Barral, unde are prilejul să frecventeze și școala de canto a lui Archainband, pe care o absolvă în 1876. La București, Zoe se înscrie la clasa de canto de la Conservator, condusă de G. Stephănescu, pe care o absolvă, cucerind elogiile maestrului. Debutează într-un concert dat în beneficiul lui L. Wiest (2 martie 1877), interpretînd o arie din *Puritanii* și romanța *Nu mă uita*. Succesul a fost desăvîrșit. Au urmat alte prezențe, în concerte publice, într-unul, alături de Elena Teodorini. Se căsătorește în 1878 cu Gh. Ionescu, cu care a avut doi copii. Căsnicia nu durează decît trei ani, soțul nu vroia ca Zoe să apară pe scenă. De aici, interminabile discuții... Pleacă la Paris, pentru a-și perfecționa vocea cu Leon Duprez. În Italia își studiază rolurile sale viitoare. Debutează în *Faust*, după care cîntă în *Traviata* și *Carmen* (Michaela). La Florența cîntă în *Hughenoții*. Recăsătorindu-se cu Grigore Crisenghi, are un băiat. Din toamna anului 1885 se alătură artiștilor Operei Române condusă de Ștephănescu. Apare în *Faust*, la 2 martie 1886. Criticul Gr. Ventura scria că e... „o excelentă achiziție pentru tînăra noastră scenă."[1] A cîntat și în *Ernani*, partida Elvirei. În 1887 e prezentă la Iași, în trupa română susținînd rolurile: *Ernani*, *Trubadurul*, *Bal Mascat*. Apare sub numele de Zoe Crisenghi, dar nu peste mult timp se va despărți și de acest soț, adoptîndu-și pseudonimul artistic: Zina de Nori. Din 1889 se duce la Paris și apare în cadrul Seratelor spaniole, interpretînd arii din opere și cîntecul lui Covadia *Unde ești*. Reapare pe scena Teatrului Național din București în *Faust* (aprilie 1890). Se angajează în trupa lui Lago, pentru o serie de spectacole la Covent Garden din Londra, în

[1] Smîntînescu, Dan. *Zina de Nori*. În: *Portrete și autoportrete*. *Op. cit.*, p. 7—118.

Scanned with OKEN Scanner

sezonul 1890—1891.[1]. Turneele se țin lanț. În 1891—1892 cîntă la Cairo, în Teatrul Kedivae, în rolurile sale preferate din *Trubadurul*, *Faust*, *Ernani*. La București cîntă din nou în mai 1892. Petersburgul face cunoștință cu arta cîntăreței române în 1894. După un an, din nou e în orașul de pe malurile Nevei. A urmat apoi Moscova. Alături de Elena Teodorini cîntă în februarie 1897 în

Soprana Zina de Nori

opera *Norma*, la București, rolul Adalgizei. Apare apoi în diverse trupe la Haga, București, Bruxelles . . . În *Manon* (Massenet), *Pescuitorii de perle*, *Aida*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Sigurd* de Reger, *Romeo și Julieta*, *Cavalleria rusticana*. Din 1904 e profesoară la Conservatorul din București . . .

[2] *Zina de Nori*. În: *Gazeta Artelor*, I, 11, 12 ianuarie 1903.

Scanned with OKEN Scanner

A murit la 20 decembrie 1926, după o viaţă zbuciumată, cu necontenite pelegrinări şi frămîntări.

De Nuovina, soprană celebră, pe adevăratul ei nume Margareta Iamandi. S-a născut în decembrie 1866, într-o localitate de lîngă Iaşi, provenind dintr-o veche familie românească. Educaţia şcolară o capătă de la părinţi, după care petrece cîţiva ani la pensionul Mănăstirii „Sacré Coeur" din Lemberg. S-a măritat la 15 ani cu secretarul misiunii diplomatice a României la Bruxelles, Orinowski, cu care a avut un copil. După şase ani, căsnicia s-a dezagregat. Face studii muzicale la Paris cu renumiţi profesori de canto, soţii Maurel i-au cultivat vocea, bogată ca volum, culoare şi extensie. Prima confruntare cu publicul a cîntăreţei a avut loc la 27 noiembrie 1889, pe scena Teatrului „La Monnaie, din Bruxelles, cu opera *Esclarmonda* de Massenet. În distribuţie făcea parte şi Sybil Sanderson. Succesul a fost deplin, porţile unei strălucite cariere internaţionale fuseseră deschise. Angajamentele îi prilejuiesc lărgirea repertoriului şi turnee în multe ţări. A cîntat în *Faust*, *Don Juan* (Zerlina şi Donna Ana), *Oberon*, *Romeo şi Julieta*, *Cavalleria rusticana*, *Glockenspiel* de Nerich. La Paris a debutat în *Kassya* de Delibes. Aplaudată la Londra, Lyon, Bruxelles, Milano, Monte Carlo, Petersburg, Moscova, Nisa, Berlin, De Nuovina şi-a etalat talentul scenic şi admirabila sa tehnică vocală în rolurile preferate: *Navareza*, *Andreea Chenier*, în care a cîntat la Milano, în 1897, în compania lui Caruso, *Lohengrin*, *Tannhäuser*,[1] *Carmen*. Margareta de Nuovina a cîntat şi la Bucureşti, unde i s-au făcut entuziaste primiri. În trupa Operei Române a cîntat în ianuarie 1898, în *Carmen*, *Cavalleria rusticana* şi *Faust*, apoi, în noiembrie acelaşi an, în *Carmen*, *Faust*, *Hughenoţii*, *Lohengrin*, şi *Navareza*, bucurîndu-se de mare succes.

După 1910 a părăsit scena, retrăgîndu-se într-o stradă liniştită la Paris, unde a şi murit prin 1940, într-o neagră mizerie, părăsită şi uitată de toţi.

Gheorghe Pădureanu, bariton cu o frumoasă voce lirico-dramatică, fiul celebrului lăutar Sava Pădureanu. A cîntat mai multe stagiuni în trupe italiene, inclusiv la Moscova, unde era foarte popular. În primele două decenii ale veacului a fost unul dintre cei mai activi artişti în slujba Operei Române. Asistînd la recitalul lui Gh. Pădureanu la Ateneu, criticul Nicolae Pora îl caracterizează: „Voce voluminoasă al cărei puternic timbru dramatic a mişcat publicul... Uşurinţa cu care cîntă, siguranţa, rafinarea" sînt, „de asemenea, atribute esenţiale."[2]

Grigore, cavaler de Pantazi, om de teatru (regizor şi coregraf), autor de librete pentru feerii, pantomime, balete. Lumina zilei a văzut-o la 6 februarie 1872, în satul Costiceni-Hotin. A studiat la Cernăuţi şi Viena, pregătindu-se pentru cariera juridică în care-şi ia doctoratul. Apreciat pentru capacitatea sa,

---

[1] Curzon, H. *Doamna de Nuovina*. În: *Muzica*, I, 1, octombrie 1908, p. 21—27.

[2] Pora, N. (Barbu Lăutarul), *Concertul baritonului Pădureanu. Putinţa înjghebării Operei Române. Noua stagiune de Operă italiană*. În: *Minerva literară ilustrată*, II, 80, 22 mai 1911, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

a fost angajat în cadrul Ministerului de Interne la Viena, ca redactor la *Foaia Legilor Imperiale*.[1]

Încă din timpul școlii, Gr. Pantazi vădește o deosebită aplicație spre artă. Devenind membru al Societății „Junimea", s-a remarcat în cadrul serbărilor prin înscenarea unor creații teatral-muzicale: *Soarele*, *Visul marinarului*, *Junimea*. Colaborează cu membrii „Armoniei" din Cernăuți, unde montează operetele *Crai Nou și Moș Ciocîrlan*, jucînd aici și rolul titular. Cu această creație a lui Flondor se face cunoscut la Sibiu și București. Aniversarea a 400 ani de la moartea lui Ștefan cel Mare îi prilejuiește montarea la Cernăuți a unei feerii istorice cu tablouri inspirate din viața Domnului Moldovei. În 1906 înscenează la Arenele Romane o parte din *Poemul Neamului*, cu ocazia jubileului a 40 ani de domnie a lui Carol I. Depune o pasionantă muncă culturală în cercul României June de la Viena. Aici montează melodrama de Carmen Sylva *Muzica înalță sufletul*, feeria *Armoniile lui Strauss*, pantomimele *Farmecul fetelor*, *Drum de fier*. Este autorul libretului operei *Cîntul* și al baletului *Nippes* (*Păpușa*), montate de el la Teatrul particular al curții de la Schönbrunn. Succesul obținut face ca să fie incluse în repertoriul Operei Vieneze. La București s-au jucat, tot în viziunea sa scenică, baletul *Nippes* (1912), *Muzica înalță sufletul* și *Visul păstorului*. La Opera din Praga, montează, în 1912, baletul *Prometheu*, cu muzica lui Beethoven. Mai elaborează: *Visuri de aur*, scenariul baletului *Vara*, muzica de R. Mader, *Floare de nufăr*, *Viena-Paris*, *Fanny Essler*, pantomimele *Povestea soarelui* și *Luceafărul*, după Eminescu.

Umberto Pessione, dirijor italian care, ca și Egizzio Massini, a desfășurat o fecundă activitate pe tărîm liric în România. S-a născut la Chiaravale Centrale, la 7 septembrie 1889. La Bologna și-a făcut studiile și educația muzicală, cîntînd la pian, vioară și luînd lecții de compoziție.

Vine în România în 1914, fiind angajat în trupa „Opera studențească" și rămîne definitiv la noi, depunînd o titanică muncă pe altarul artei lirice. Se află în primele rînduri ale diferitelor încercări de relansare a Operei Române. Cu Enescu, la Iași, în 1917, realizează o amplă mișcare muzicală, devenind factorul catalizator al spectacolelor de operă. Muzician distins, tehnician desăvîrșit, posesor al unei bogate literaturi muzicale, U. Pessione a animat în calitate de dirijor formațiile lirice autohtone. A fost ani de zile (1930—1940) profesorul clasei de operă a Conservatorului bucureștean.

Un loc important l-au deținut în preocupările sale compoziția, el fiind autorul a numeroase creații destinate scenei, concepînd o muzică inspirată, de efect teatral. Lui i se datorează numeroase orchestrații, reconstituiri de partituri celebre, ca și punerea în pagini de partitură a operei lui Alexis Catargi: *Nunta tragică*. A decedat la 17 martie 1940, la București, după o strălucită carieră, asupra căreia vom mai reveni.

Dimitrie Popovici-Bayreuth, bariton de renume, născut la Iași în 19 iulie 1860, fiul fotografului Teodor și al Iosefinei Ceaikovski. Primele clase pri-

[1] Nann, I. *Activitatea artistică a Dlui Grigore cav. de Pantazi*. În: *Luceafărul*, Sibiu, I, 7, 1 aprilie 1914, p. 205—208.

Scanned with OKEN Scanner

mare le urmează la „Trei Ierarhi", Ion Creangă fiindu-i institutor. Cursul superior îl face la Bîrlad. Aici cînta în corul Bisericii Domnești. În 1878 era elev al Conservatorului din București, clasa de canto și declamație a lui G. Ștephănescu și St. Velicu. Devine angajat al Teatrului Național în 1880, participă în cor și i se încredințează mici roluri. La producția clasei de canto, în toamna lui 1880, cîntase prologul din *Faust*, cu Gabrielescu. Absolvind în 1884 Conservatorul, ca și alți tineri, se îndreaptă spre Veneția unde ia lecții de canto cu Stilva. Întreprinde un turneu în orașele Transilvaniei, cîntînd la serbările unor Reuniuni, mai întîi la Sibiu. Are prilejul să-l cunoască pe G. Dima și să înțeleagă puternicul ecou al cîntecului național în inimile românești. Din acest moment va fi extrem de puternic legat de oamenii și pămîntul încercuit de Carpați. Căsătorit cu Angela, pleacă împreună la Viena, unde studiază cu Gönsbacher și unde are ocazia să se inițieze în partiturile lui Wagner. Impresarul A. Neumann de la Teatrul german din Praga i-a oferit un angajament pentru *Don Juan* și *Freischütz*. A debutat în *Tannhäuser*, în rolul lui Wolfram, la 17 septembrie 1889.[1] Șase ani a durat angajamentul lui D. Popovici-Bayreuth la Praga și a cîntat în: *Olandezul zburător*, *Carmen*, *Traviata*, *Africana*, *Rigoletto*, *Lohengrin*, *Maeștrii cîntăreți*, *Walkiria*, *Bal Mascat*, *Paiațe*... A întreprins turnee în Austria, Germania, Spania, Olanda, Rusia, Statele Unite, cu impresarul Danroche, în Cincinati, Chicago, Washington, Boston, Philadelfia, New York. În 1894, a cîntat în șase reprezentații, la Bayreuth, în *Lohengrin și Parsifal*. Va reveni pe aceeași scenă în 1897, 1899, cînd va interpreta rolul lui Alberich din *Tetralogie*[2]. La Berlin a creat rolul Ulise din opera lui Bungert *Întoarcerea lui Odiseu*. În 1897, a cîntat la opera din Viena sub bagheta lui Gustav Mahler. Cronicile timpului erau foarte darnice cu superlativele, vocea lui D. Popovici apare amplă, puternică, cristalină, dublată de temperamentul său vulcanic. *Gazeta muzicală rusă* din 1897, (nr. 17, p. 598), îl consideră artist între artiști, avînd bogate resurse interpretative. A cîntat mereu în orașele românești, în 1902, la București a făcut parte din distribuția dirijată de Mascagni în *Cavalleria rusticana*. Din 1903, D. Popovici-Bayreuth nu mai cîntă decît în ocazii deosebite, mai ales în compania lui G. Dima. Excela în liedurile romantice, în interpretarea compozițiilor vocal-simfonice de Dima, Enescu, Caudella, Stephănescu, Kirchner... Forțele și le canalizează în domeniul pedagogiei vocale, ca profesor la Conservatorul din București. La clasa lui s-au format G. Folescu, V. Rabega, A. Costescu-Duca, N. Apostolescu, M. Lazăr, Mimi Nestorescu. Mai tîrziu, la Cluj, cu el a studiat și T. Grozăvescu. Între 1905—1920 a deținut funcția de director al Conservatorului din capitală, realizînd un salt în direcția modernizării sale. De numele său se leagă producțiile în care au fost programate capodopere ale muzicii, cum ar fi *Requiemul* de Mozart... În fruntea Operei Române din Cluj, între 1920—1927, a contribuit la afirmarea acestei tinere instituții care a oferit publicului spectacole variate, într-o interpretare de ținută, punînd bazele unei frumoase tradiții. S-a stins din viață la 6 aprilie 1927.

---

[1] Sbârcea, G. *D. Popovici-Bayreuth*. *Op. cit.*, p. 89.

[2] Șerban, Al. *D. Popovici-Bayreuth. Un mare interpret român al lui Wagner*. În: *Flacăra*, II, 31, 18 mai 1913, p. 245.

Scanned with OKEN Scanner

Onoria Popovici, cîntăreață română, sora profesoarei de canto Elena D. Anghel. A studiat la Milano. În iunie 1899 concertează la București. Debutează pe scena Teatrului Național, în trupa Operei Române, în noiembrie 1900, în rolul Ileana din *Petru Rareș* de Caudella. Apoi a cîntat rolul Dezdemonei din *Othello*. La Veneția, în 1902, a cîntat în opera *Ratcliff* de Mascagni, apoi în *Euryante*. A avut succese și pe scenele operelor din Veneția, Milano, Bologna, Egipt (Alexandria). A cîntat în opera *Severo* de Torelli.

Enrichetta Rodrigo-Athanasiu, cîntăreață de origine spaniolă, membră fondatoare a Operei Române. Originară din Zamora-Castilia, unde a văzut lumina zilei la 2 iunie 1889. A urmat școala primară și de muzică la Contta și apoi la Valencia. Remarcîndu-i-se vocea cu prilejul serbărilor școlare, astfel, din 1903, studiază cu italianul Varavara (Valencio), Bonaplata Ben și Baroni (Barcelona). Debutul a fost marcat în *Cavalleria rusticana* la Barcelona, în 1905. Avea pseudonimul Albina se Villar. Apoi cîntă în *Paiațe*. La „Scala" din Milano e în 1907, fiind distribuită în *Irma, Norma, Ignatio*. Colindă cu o trupă orașele Italiei, interpretînd *Cavalleria* și *Paiațe*. La București sosește în 1909, cu trupa condusă de Enrico Massini. Trece apoi în trupa lui Castellano, cu care ajunge în Rusia, Bulgaria, Grecia, Egipt. Din 1911 nu mai părăsește România, vocea sa de soprană lejeră, cu o mare ușurință și unitate de registre fiind foarte solicitată. În 1914 se căsătorește cu baritonul Jean Athanasiu, cu care face parte din ansamblurile române din perioada 1914—1920, inclusiv la Iași. A cîntat și la Odesa, cu aceeași garnitură din care făcea parte și M. Battistini. De un mare succes a fost rolul Aidei și Leonorei din *Trubadurul*, interpretat de E. Rodrigo-Athanasiu. A fost, pînă în 1928, prim-solistă a Operei Române. A cîntat și la Opera din Cluj. A decedat în 1959.

Oscar Spirescu, dirijor. A condus orchestrele unor trupe lirice. După 1914 se află în Statele Unite și Canada. La Montreal, în 1914, a dirijat operele *Herodiada* de Massenet și *Lohengrin* de Wagner. La Boston a apărut spre a dirija operele repertoriului italian.

Elena Teodorini, cîntăreață de faimă mondială. Născută la 25 martie 1857, la Craiova, din părinți actori, Teodor și Maria. De mică a luat lecții de muzică de la George Simonis (1820—1905). La 9 ani cînta bine la pian, în concerte publice, etalînd un real talent și pentru desen. La 14 ani era înscrisă la clasa de pian a profesorului Sangiovani, la Conservatorul din Milano, pe care-l absolvă cu premiul întîi. Avînd o frumoasă voce de soprană lejeră, E. Teodorini, solicită directorului Conservatorului din București o bursă de studii în Italia, ceea ce și obține. Prima sa apariție pe o scenă lirică se pare că a avut loc în stagiunea 1876—1877, la Curco, în rolul Armand de Conde din *Maria de Rohan* de Donizetti.[1] A cîntat la Varșovia în *Bărbierul din Sevilla*. Două sezoane apare la București în roluri comprimare, în trupa italiană a lui B. Franchetti, în *Bărbierul din Sevilla, Bal Mascat, Faust, Norma, Ruy Blas, Rigoletto*. Apare și în concerte, alături de Zoe Nicolescu (Zina de Nori),

[1] Cosma, V. *Cîntăreața Elena Teodorini*, București, 1962, Edit. muzicală, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

G. Brătianu, interpretînd liedurile compozitorilor români G. Stephănescu, Gr. Ventura ... Către 1880, E. Teodorini era o cîntăreață despre care, potrivit lui Gr. Ventura vorbește „... toată România", astfel încît „oricine dorește să o asculte."[1]

Voce amplă, bogată, de o neobișnuită întindere, fapt ce explică de ce a interpretat la începutul carierei roluri de mezzosoprană (Amneris, Azucena) și de soprană (Rosina), un temperament dramatic dinamic, un pronunțat simț scenic — iată cîteva din atributele care i-au favorizat o impresionantă carieră mondială. A debutat la „Scala" (29 martie 1880) în *Faust*, interpretînd rolul Margaretei. Succesul a fost concretizat într-un contract pentru un ciclu de spectacole timp de două stagiuni, în America de Sud și Italia. A. Boito i-a încredințat rolul Margaretei din *Mefistofeles*. În 1882, cîntă din nou pe scena Teatrului „La Scala", în *Hughenoții*, *Navareza*, *Carmen*, rolul titular din *Giulio*, *Bianca de Cervia* de Smareglia, rolul Gianinei din opereta *Il violino di Cremona* de Litta, acestea fiind premiere mondiale. A deținut și rolul titular din *Herodiada* de Massenet, în premiera milaneză. Au urmat turnee triumfale în Spania, Portugalia, Argentina. Aici a apărut în compania tenorului Tamango în *Othello*. La Madrid, în 1884, a cîntat în distribuția operei spaniole, în premieră, *Baldossare* de Gaspar Villate. Cîntă la Viena, București (*Traviata*, *Faust*), Londra, Barcelona, Paris, Roma, Petersburg. Un eșec în *Lucrezia Borgia*, cîntată la Milano, în 1893, reținerea publicului, a determinat-o să întrerupă seria turneelor timp de un an, după care a revenit pe scenă cîntînd iarăși la Florența, Madrid, Iași, București. Neuitate au fost spectacolele din 1892, 1895, 1897, 1899 pe scena Teatrului Național, în cadrul Operei Române sau al Operei Italiene. Elena Teodorini a cîntat în *Gioconda*, *Trubadurul*, *Carmen*, *Navareza*, *Hughenoții*, *Norma*, *Manon*, entuziasmînd publicul care nu mai înceta să aplaude. Presa vremii oferă numeroase probe ale prețuirii artistice, dar și argumente în favoarea măiestriei vocale și scenice. Retrăgîndu-se, Teodorini a predat canto în diferite centre: Paris, Buenos-Aires, Rio de Janeiro. Mai cînta rar în public; în mai 1907 cîntă *Stabat Mater* de Rossini, la Ateneu, alături de E. Bonci, Băjenaru ... În 1924 a devenit profesoară de canto și operă la Conservatorul din București. A murit la 2 februarie 1926.

SPECTACOLE DE VARIETĂȚI

O formă de spectacole cu muzică foarte căutată era revista, adică acea alăturare muzicală de cuplet, cîntec, recitare, romanță, număr coregrafic, avînd un pronunțat caracter de actualitate, imprimat prin trimiteri satirice și comice. Cum era de așteptat, în cadrul acestor spectacole de revistă, de varietăți, muzica se afla la loc de cinste, fiind reprezentată prin soliști, ansambluri orchestrale, tarafuri de lăutari, care invitau publicul prin acordurile lor în grădinile de vară, în parcuri, localuri special amenajate după ultimele rețete pariziene, restaurante. Aici se conturează făgașul cîntecului de muzică ușoară,

[1] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

cîntecului monden care se bucura de succes în capitalele lumii, aici se legănau romanțele sentimentale, avînd deja o tradiție conturată prin arta lui I. D. Ionescu,[1] Zaharia Burinescu, un foarte îndemînatec interpret la mai multe instrumente. Spectacolul de estradă a înscris o linie suitoare, avînd, către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, un ilustru reprezentant și continuator în Constantin Tănase.

Vom puncta cîteva momente din istoria spectacolului revuistic românesc, lăsînd depistarea tuturor informațiilor și aspectelor specifice pe seama unor monografii ce-și propun relevarea exclusivă a acestui domeniu. În timp ce I. D. Ionescu (1844—1900) se afla la zenit, cu greu mai găsindu-și un loc pe scena capitalei, turneele sale înscriind orașe ca Botoșani, Focșani, Rusciuc, Filipopoli. Z. Burinescu era în 1898 în vogă. La Grădina „Sinaia" din București, I. D. Ionescu își încheie activitatea în vara lui 1900, cu *Vila regală* și *Piciorușul Aglăiței*. Îl mai seconda adeseori G. Moceanu care continuă să prezinte dansuri populare românești. Acestea erau foarte prețuite, la fel ca și muzica lăutărească, strălucit reprezentată de Cristache Ciolac și Grigoraș Dinicu. N. Hagiescu avea succes la Grădina „Mitică Georgescu", în vodeviluri și cîntecele comice.

În vara anului 1901, trupa lui Niculescu-Buzău a cucerit aplauzele jucînd revista *Bucureștiul rîde-Bucureștiul plînge*. În toamna anului 1902, la Teatrul „Bulevard" activa trupa de varietăți de sub direcția Langer și Eliad. În 1902, s-a reprezentat, fără succes, revista *Panglicarii* de I. D. Moșoi și Marian, muzica de Al. Castaldi, D. G. Kiriac, J. Movilă și M. Cohen-Lînariu, O. Pursch. Evident, era un spectacol prea pestriț stilistic, pentru ca să fi avut șanse. Veneau și trupe străine, ca cea a lui Frederic Achord (noiembrie 1902). Circul „Sidoli" a găzduit reprezentațiile *Great Transatlantic Company*.

Trebuie subliniat că era epoca cupletului de actualitate ce se cînta, în pauzele spectacolelor, la operetă, în programul de cafe chantant. Improvizațiile erau la modă și adeseori măreau ținuta artistică a spectacolelor muzicale, ceea ce l-a făcut pe Juarez Movilă să critice acele reprezentații ce sfidau „bunul simț artistic și cele mai elementare cerințe ale titlului ce purtau. În afară de 2—3 elemente suportabile, nu puteai vedea pe scenă decît refugiați de pe la alte meserii."[2] Deși nu era un spectacol de revistă, totuși aici se poate menționa spectacolul de pantomimă și coregrafie din parcul palatului Cotroceni (21 mai 1904), cu *Basmul cu domnița din vis* de A. Davilla, muzica fiind adaptată de Gh. Dinicu.[3] Turneele unor trupe străine se perindau unul după altul. Astfel, în 1904, *The Great International High-Life Company* și trupa cabaretului *La boîte a Fursy* din Paris.

Grădina „Racșa" a găzduit în 1906, vara, un ansamblu care a jucat reviste ca: *Mîța Tîrbușon*, *Vasilache Astronomu*, *Țivila de la hotel Chedale*, *Spaniola de la Mitică*. George Georgescu, viitorul dirijor, era instrumentist aici. La Teatrul de varietăți de pe strada Academiei se dădeau baluri cîmpenești, iar L. Bernard, cupletist avea pe Sărindar, un „varieteu" sub firma „La moara roșie"[4]. Stagiunea următoare, revistele *Hai la Expoziție* și *Tămbălăul* s-au

[1] Massoff, I. *D. Ionescu de la Iunion*. București, 1965, Edit. muzicală.,
[2] Movilă, J. *Sforțări uriașe*. În: *Gazeta artelor*, I, 2, 3 noiembrie 1902, p. 1.
[3] Massoff, I. *Teatrul românesc*, vol. IV. *Op. cit.*, p. 90.
[4] Massoff, I. *Op. cit.*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

jucat cu mare afluență de public la Teatrul de varietăți „Moara roșie" de pe Sărindar.

Actorii Teatrului Național apăreau vara în vodeviluri, farse, în care cupletul, muzica erau de neînlocuit. Succesele verii 1908 au fost localizarea lui E. D. Fagure *La răcoare*, *Fetele din Popa Nan* de D. Georgian, *Leacul*

Constantin Tănase

doctorului Fefele. La „Rașca", Niculescu-Buzău a prezentat *Mache somnambulul*.

Și la Teatrul „Jigoriță" se reprezentau comedii cu cîntece ca: *O noapte în calea Dudești* de A. Goldenberg și *Copil de suflet* de Comanester. În 1912, o revistă de V. Eftimiu a întrunit sufragiile publicului: *Nu te supăra*. Savurate erau și reprezentațiile de la „Ambasador", cu Niculescu-Buzău.

Florica Cristoforeanu, Jean Niculescu, V. Maximilian, N. Ciucurette, Jeni Metaxa și alții au jucat în 1913 la „Oteteleșeanu" revista *Obor — Gara de Nord*. Niculescu-Buzău conduce o trupă la „Blanduzia", jucînd *Margareta Tramvai*, *Clereta în concentrare*. Dintre revistele verii 1914 se reținea: *Ultima oră* de Georgescu-Ștefănești și Rătescu, *Belzebut* la sala Comedia.[1]

[1] La București se organizau și spectacole cu muzică de un caracter aparte. Astfel, în 1906 s-a reprezentat la Arenele Romane poemul în versuri cu muzică *Povestea Neamului*, iar în 1914, la reprezentația *Semiramidei* de Sar Peladan, Orchestra Ministerului Instrucției Publice, dirijată de D. Dincu, interpreta pagini din creația lui Gluck și Wagner.

Scanned with OKEN Scanner

Achile Popescu a condus în 1915 Compania de comedii și reviste jucînd *Sfîrșitul pămîntului* de V. Eftimiu, *Spanachide* de N. Hîrjeu și *Intrăm ori nu intrăm* de M. Faust-Mohr și G. Millian, avînd numere muzicale cu melodii la modă, iar finalul se axa pe *Marsilieza*. Alte reviste ale sezonului: *Cu cine mergem?* de I. Niculescu-Chic, *Bătaia alviței*, *O să fie bine*. C. Tănase reține atenția publicului în *Războiul la Santan* și *Plici*. Muzica avea o pondere substanțială în *Teatrul Datinilor* deschis de pictorul Alexis Macedonski (1915), care aducea în forme moderne datini folclorice . . .[1]

În acele zile de tensiune intensă, cîntecul *La arme* de Al. Castaldi răsuna pretutindeni, dînd expresie avîntului patriotic. S-a luat obiceiul ca revistele să se încheie prin intonarea acestui minunat cîntec. Revistele căutate în 1915: *Marafet-bucluc* cu C. Tănase, *Ah, la Bucureşti, E lată rău . . .* Apărea în asemenea reviste și chansonetista franceză Nitta-Jo. În 1916, e de menționat revista *Dandana*.

La Iași, în refugiu, s-au jucat revistele *Scuzați, vă rog* de George Grigorian și *A fost odată* cu C. Tănase, Niculescu-Buzău, Marina Cinsky, R. Bulfinski, I. Manu și *Vers la Victorie*.

După război, revistele de actualitate: *Țara lui Hübsch* de I. C. Aslan, *Inspectorul broaștelor* de V. Eftimiu. Evenimentul principal, deschiderea la 2 iulie 1919 a Teatrului „Cărăbuș", în care Constantin Tănase a făcut epocă. Orchestra teatrului aflată sub conducerea lui Alecu Bărcănescu avea 26 de instrumentiști, mulți, profesori la Conservator. La inaugurare, s-a prezentat revista *Pisică pe orez* de C. Solomonescu și M. Rădulescu. Mare succes a avut *Sistem Clayton* de P. Durma și V. Stoianovici.

Compania de reviste a lui Niculescu-Buzău — indiscutabil un promotor de frunte al genului — și, Alecu Bărcănescu a jucat la Teatrul Regal: *Migdale amare*, *Extra-dry*, *Prin palatul justiției*. O trupă de revistă franceză a reprezentat *Bucarest qui rit*.

Astfel, se conturează o mișcare susținută pe linia angajării spectacolului de revistă într-o problematică de actualitate, servindu-se de creația muzicală, pentru a fixa în cuplete, melodii mondene (în mare vogă era tango-ul), romanțe (deși începe să decadă), dansuri de epocă, jazzul. În acest cadru se afirmă compozitori care, chiar dacă la început nu erau de muzică ușoară, cu timpul își vor exersa condeiul și fantezia în acest domeniu, înălțînd o școală cu o personalitate suficient de conturată.

[1] Massoff, I, *Teatrul românesc*, vol. V. *Op. cit.*, p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

SUMARUL

Cuvînt introductiv la volumele perioadei 1898—1920 5
Considerații generale 8
George Enescu — rezonanțele unui strălucitor debut 8
O nouă etapă în afirmarea muzicii românești 11
Precursorii și noua generație de compozitori 15
Problemele asimilării tendințelor componistice 19
Pledoarii în favoarea unității muzicienilor români 21
G. Enescu — catalizatorul fenomenului muzical românesc 24
Amprenta etnică — trăsătură definitorie a muzicii noastre 26
Sămănătorism și simbolism 30
Ascensiunea mișcării muzicale 34
Predominarea orientării naționale 37
Argumentele periodizării 40
Orizonturile estetice ale muzicii românești 52
Spiritul militant al artei muzicale 52
Legătura indisolubilă a muzicienilor cu viața poporului 56
Interesul față de creația populară 59
Integrarea melosului țărănesc 61
Epoca doinei 64
Specificul românesc 68
Diversificarea modalităților stilistice 71
Implicațiile estetice și stilistice ale anchetei din *Muzica* 74
Instrucția muzicală 88
Conservatorul din București 89
Conservatorul din Iași 106
Conservatorul din Cluj 111
Învățămîntul muzical în alte centre 113
Muzica în școli și licee 115
Arta interpretativă 120
Concertele simfonice. 124
Filarmonica din București dirijată de Eduard Wachmann 124
D. Dinicu în fruntea orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice 134
Alte orchestre bucureștene 154
George Georgescu — dirijor al Filarmonicii 161

Scanned with OKEN Scanner

Turneele unor orcheste străine în capitală 164
Mișcarea simfonică la Iași 165
Concertele dirijate de G. Enescu 167
Concertele simfonice din Cluj 173
Activitatea orchestrei brașovene 176
Mișcarea simfonică la Tîrgu Mureș, Arad, Sibiu, Craiova ... 178
Profiluri dirijorale 183
Muzica de cameră 185
Cvartetul Dinicu 185
Mari instrumentiști străini 189
G. Enescu — animator al muzicii de cameră 191
Galeria interpreților români 196
Muzica de cameră în alte orașe 204
Organizarea sindicală a muzicienilor 212
Reuniunile și Societățile corale 219
D. G. Kiriac și *Societatea Carmen* 222
Alte Societăți muzicale bucureștene 237
Reuniunea română din Brașov. G. Dima 244
Reuniunea română din Sibiu 251
I. Vidu și *Reuniunea română* din Lugoj 259
Mișcarea corală din alte centre bănățene 264
Difuzarea mișcării corale 269
Reuniunea Hilaria din Oradea 271
Armonia din Cernăuți 274
Coruri din Muntenia și Dobrogea 276
I. Paulian și *Societatea Doina* 278
Corale craiovene 280
Festivalul coral din 1906 de la București 281
Corurile bisericești 286
Corul Mitropolitan și G. Musicescu 287
Muzica de fanfară 292
Trupele lirice 297
Ideile lui G. Enescu despre operă 303
Zbuciumata existență a Operei Române 306
Stagiunile lui Wachmann 309
Premiera operei *Petru Rareș* 313
G. Stephănescu și *Societatea lirică română* 318
Noi inițiative pentru închegarea Operei Române 324
Ipostaze particulare ale operetei și operei române 338
Compania C. Grigoriu 342
Compania Al. C. Bărcănescu 355
Tentativele lui N. Corfescu 360
Opera studențească și alte inițiative 362
Trupe italiene de operă la București 368
Turneele altor trupe de operă de peste hotare 383
Opera și opereta în orașele țării 389
Înființarea *Operei Naționale* la Cluj 394
Personalități ale artei lirice 409
Spectacole de varietăți 434
Indice de nume 438

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor: GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 16. VII. 1983
Coli de tipar: 29,25

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică Sibiu
comanda nr. 62
Sos. ALBA IULIA nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner